

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

# **PYN EN PATOS**

**‘n Ondersoek na die kreatiewe krag van pyn vir die  
skep van patos in en deur literêre tekste.**

deur

**Nicoline Woest**

**Studieleier: Prof. Henning Snyman**

*Verhandeling voorgelê vir die graad Doktor in Filosofie (Literêre  
Semantiek) in die Departement van Afrikaans en Neerlandistiek,  
Universiteit van Kaapstad.  
Februarie 2006*

### VERKLARING

Hiermee verklaar ek, Nicoline Woest, dat hierdie studie my oorspronklike werk is en dat geen deel daarvan voorheen gepubliseer is of aan enige ander instelling aangebied is vir akademiese doeleindes nie.

signature removed

Onderteken:.....

Datum: Januarie 2006

## ABSTRACT

### Title of thesis

*“PYN EN PATOS: ‘n Ondersoek na die kreatiewe krag van pyn vir die skep van patos in en deur literêre tekste”*

*(“Pain and Pathos: An investigation of the creative force of pain for the dynamics of pathos in and through literary texts”)*

**Name:** Nicoline Woest

The title of the study explicates the hypotheses for the research. Through five focuses interaction is revealed. **Firstly:** By the use of three different “texts”, perspectives are opened on **the processes of elemental pain** as viewed through four lenses, namely the literary, psychoanalytical, theological, and anthropological-philosophical lenses. **Secondly** the Prometheus figure and “*Diep Rivier*” (Eugène Marais) are used to focus on the **creative energy of pain in meaning seeking and primordial pain in the writer**. **Pathos, thirdly**, is portrayed through two literary works, “*Vaslav in die Sneeu: ‘n Collage*” (Hennie Aucamp) and *Die Dood in Venesië* (Thomas Mann). Aschenbach, as Romantic Writer and as Romantic Image (Frank Kermode), or as metafictional (Patricia Waugh and Linda Hutcheon) thinker on the roots of the creative process demonstrates tension, suffering, the interaction between fiction and reality, irony, parody, and also distance and involvement **to facilitate pathos**. Concluding from the texts, a theoretical perspective on pathos is given. The **creative force of pain for the reader** is **fourthly** presented through the diverging use of the Aristotelian **catharsis** concept demonstrated by the contrasting interaction between two European texts *Jacob the Liar* (Jurek Becker) and *Kreefiegang* (Günter Grass) as well as two South African texts, *Kanna Hy Kô Hystoe* (Adam Small) and *A Change of Tongue* (Antjie Krog). **Fifthly**, the interactive process of the creative force of pain from the writer presented in the text and encountered by the reader, is discussed by using an Aristotelian statement. The process is finally demonstrated by a discussion of *Die Seemeeu* (Chekov). The word striving to create beauty from elemental pain closes the circle to present and substantiate meaning. Through the word the “*closed room*” of beauty is opened in the text for writer and reader alike to “*redeem them from this earthly load of certitude and pain*”. Literary and theoretical texts stretching over centuries are used to explicate how pain is working to create meaning, to read the text of life creatively and to approach life with pathos by which this way of reading literary texts is enhanced.



Opgedra aan my ouers en  
Jan,  
Pieterjan, Friedrich en Nico

University of Cape Town

### **My innige en opregte dank:**

- \* Aan die Een wat pynlik kom Patos wees het vir en ter wille van ons;
- \* Vir Nico wat by my gebly en gestaan het;
- \* Vir Friedrich wat pyn altyd patosvol kan laat lag;
- \* Vir Pieterjan wat pyn en patos verstaan;
- \* Vir Jan wat altyd oor pyn en patos nadink soos Zeus;
- \* Vir my ouers sonder wie se gebede pyn en patos nie sou kon ontmoet nie;
- \* Vir Reinie en Elize Dick vir rus en sorg;
- \* Vir Hester en Marena Woest se patos en sorg by 'n moeilike hekkie;
- \* Vir Franca van Niekerk wat met patos lees;
- \* Vir Dirkie Smit wat terloopse teodiseegesprekke waardeer;
- \* Vir Coenie Burger vir sy rykdom aan boekery;
- \* Vir die Leonardvillers waar Pyn en Patos kon begin;
- \* Vir Christie en Leonie wat die pyn- en patospad saam stap;
- \* Vir Loraine Kotze wat altyd patosvol vra;
- \* Vir Sarie Louw wat van doktors, maar nie van pyn hou nie;
- \* Vir Sara en Theresia wat gereeld patosvol my huis georden het;
- \* Vir De Wet en Hilze Strauss wat dikwels patosvol in ons pyn deel;
- \* Vir Willie van der Merwe vir filosofiese vrae;
- \* Vir prof. Hennie en tannie Leonora Rossouw vir diep menslikheid;
- \* Vir Piet Naude wat met klip, kers en kruis pyn patosvol besweer;
- \* Vir Mike en Erica van Tonder sonder wie Pyn en Patos nie sou ontstaan nie;
- \* Vir oom Phil en tannie Rentia sonder wie se ore alles vroeg sou stol;
- \* Vir prof. Henning Snyman wat rotsvas en wys die dikwels pynlike proses met altyd rigtende patos begelei het en nuwe vensters en horisonne laat oopgaan het.

# INHOUDSOPGAWE

## INLEIDING i - viii

## HOOFTUK 1 : ELEMENTALE PYN 1 - 64

### 1.1 Inleidend 1

### 1.2 'n Literêre lens 1

#### 1.2.1 Mites: Generatiewe *Genesis* 1

#### 1.2.2 Tolstoi se fabel 10

#### 1.2.3 Vier Afrikaanse gedigte 12

### 1.3 'n Psigoanalitiese lens 17

#### 1.3.1 Viktor Frankl 17

#### 1.3.2 John L. Maes 20

#### 1.3.3 C.G. Jung 33

### 1.4 'n Teologiese lens 34

#### 1.4.1 Augustinus 35

#### 1.4.2 Dorothee Sölle 35

#### 1.4.3 Douglas John Hall 37

### 1.5 'n Antropologies-filosofiese lens 49

#### 1.5.1 J. J. Degenaar 49

#### 1.5.2 C.S. Lewis 50

#### 1.5.3 David Morris 51

### 1.6 Samevattend 61

## HOOFTUK 2 : PYN AS KREATIEWE BEGINSEL 65 – 122

### 2.1 Kreatiewe krag van pyn: “*pyn mities besweer*” 66

### 2.2 Pyn vra na Betekenis: Die Prometheusfiguur as illustrasie 68

#### 2.2.1 Chaos inspireer ordening 70

##### 2.2.1.1 Inleiding 70

##### 2.2.1.2 Opperman, Louw, Eybers: skeppers - betekenis uit chaos 71

##### 2.2.1.3 Prometheus as draer van geordende chaos 74

#### 2.2.2 Tragiek vra na betekenis en sin 77

##### 2.2.2.1 Inleiding 77

##### 2.2.2.2 Historiese spoor van tragedie as betekenis-skepping 77

##### 2.2.2.3 Prometheus as sublieme voorbeeld 81

2.2.3	Kunswerke inspireer nuwe betekenis	86
2.2.3.1	Inleiding	86
2.2.3.2	Goethe geïnspireer deur Prometheus	87
2.2.3.3	N.P. van Wyk Louw geïnspireer deur Prometheus	92
2.2.4	Vasgelooptheid vra bevryding, verlossing	95
2.3	Elementale Pyn in “ <i>Diep Rivier</i> ” : Eugène Marais	99
2.3.1	Inleiding	99
2.3.2	Juanita as kunstenaar: Primordiale beelde van die onbewuste	100
2.3.3	Ironie as uitdrukkingsmedium vir pyn	101
2.3.3.1	Raamvertelling bewerkstellig ironiese kontraswerking	102
2.3.3.2	Lied as draer van pyn en ironieë	104
2.3.3.3	Erotiese pyn werk ironies kreatief	106
2.3.4	Juanita as draer van spanning en betekenis	108
2.3.5	Eros en die bese as primordiale skeppingskrag	109
2.3.6	Diversiteit van “ <i>Diep Rivier</i> ” as kreatiewe krag van pyn	111
2.3.6.1	“ <i>Diep Rivier</i> ” as speurverhaal	111
2.3.6.2	“ <i>Diep Rivier</i> ” as speurtog op spoor van erotiek	113
2.3.6.3	“ <i>Diep Rivier</i> ” : speursprokie of tragedie?	114
2.3.6.4	“ <i>Diep Rivier</i> ”: Juanita as parodie van Aphrodite	116
2.3.6.5	“ <i>Diep Rivier</i> ”: omgekeerde paradysverhaal	117
2.4	Mens as betekenissoeker en betekenisgewer	117
2.4.1	Jung – Psigologiese en visionêre betekenis	117
2.4.2	Pyn as bewuste of onbewuste kreatiewe krag	119
2.4.3	Stories van tragiek as elementale wyse van betekenisgee aan pyn	120

### **HOOFSTUK 3: PATOS IN LITERÊRE TEKSTE**      123 - 179

3.1	“Vaslav in die sneeu: ‘n collage”: Hennie Aucamp	123
3.1.1	Collagekyk op Vaslav as beeld van die kunstenaar	123
3.1.1.1	Driededige collage van tekste	124

3.1.1.2	Collage van gesprekke oor kunstenaarskap	127
3.1.1.3	Teks as collage van spanninge	129
3.1.2	Vaslav dans veral Petroesjka	131
3.1.3	Genade laat die lewe langer duur	132
3.1.4	Dansende skrywer of skrywende danser	132
3.2	<u>Die Dood in Venesië</u> : Thomas Mann	133
3.2.1	Romantiese lesing	135
3.2.1.1	Die Romantiese siening van die kunstenaar	135
3.2.1.2	<u>Romantic Image</u> – Frank Kermode	136
3.2.1.3	<u>Die Dood in Venesië</u> gelees as Romantiese Beeld	139
3.2.1.3.1	Aschenbach as Romantiese Beeld	140
3.2.1.3.2	Romantiese Skeppingsproses	143
3.2.1.3.3	Spanning as wesenlike van lyding	149
3.2.1.3.4	Enkele afsluitende opmerkings	153
3.2.2	Metafiksionele lesing	154
3.2.2.1	Fokus op teks as artefak?	155
3.2.2.2	Verwantskap fiksie en werklikheid?	156
3.2.2.3	Fiksie en werklikheid: Implikasies?	158
3.2.2.4	Sleutelterme: Hutcheon	159
3.2.2.5	Historiografie in <u>Die Dood in Venesië</u> ?	160
3.2.2.6	Ludieke verteller wat parodieer in <u>Die Dood in Venesië</u>	161
3.2.2.7	Ironie in <u>Die Dood in Venesië</u>	163
3.2.2.8	Vervreemding, afstand en objektivering in <u>Die Dood in Venesië</u>	164
3.3	Patos	167
3.3.1	Aristoteles en patos	167
3.3.2	Gould se verduideliking van die patosdebat	168
3.3.3	Kontemporêre perspektiewe op patos	169
3.3.4	Verband tussen patos en pyn	170

- 3.3.5 Patos as brug 173
- 3.3.6 Afgeleide perspektiewe: teorie tot teks tot teorie 174
- 3.3.7 Vaslav as beeld van patos 176
- 3.3.8 Patos word gedans 178
- 3.3.9 Afsluiting 179

## **HOOFSTUK 4: DIE LESER EN DIE KREATIEWE KRAG VAN PYN** 180 - 246

- 4.1 Inleidend 180
  
- 4.2 Die leser 180
  - 4.2.1 Era van lesersbesinning 180
  - 4.2.2 Lesersaandag vreemd? 181
  - 4.2.3 Harold Bloom oor die leesproses 185
  - 4.2.4 Enkele afleidings 188
  
- 4.3 Katarsis 189
  - 4.3.1 Inleidend 189
  - 4.3.2 Aristoteles en katarsis 189
  - 4.3.3 Literêre kontekstualisering van katarsis 190
  - 4.3.4 Klassici en katarsis 195
  - 4.3.5 Henn se groeperende meta-benadering 196
  - 4.3.6 Janko se klassistiese perspektief 198
  - 4.3.7 Die leser en katarsis 200
  
- 4.4 Die kreatiewe krag van pyn vir die leser deur die teks 202
  - 4.4.1 Inleidend 202
  - 4.4.2 Prometheus as kreatiewe krag vir lesers 203
  - 4.4.3 Jacob the Liar : Jurek Becker 204
    - 4.4.3.1 'n Narratief oor die kreatiewe werking van narratiewe in 'n pyndeurdrenkte samelewing 204
    - 4.4.3.2 Die plot as draer van kreatiewe krag in literêre tekste 205

4.4.4	<u>Kreeftegang</u> : Günter Grass	212
4.4.5	<u>Kanna Hy Kô Hystoe</u> : Adam Small	220
4.4.6	<u>A Change of Tongue</u> : Antjie Krog	224
4.4.6.1	Storievertellers as soekers na Timboektoe	225
4.4.6.2	Storievertellers wat vir lesers vertel	230
4.4.6.3	“A Town” en Middenspruit as beelde van verandering	235
4.4.6.4	Maskerstories van Afrikanerbeeste en van Mandela	238
4.4.6.5	Katarsis as sikliese- en spanningsprosesse: “Sewerage” en “afstand en verbintenis”	240
4.5	Samevattend	245

**HOOFSTUK 5 : OORKOEPELENDE FOKUS OP DIE ONDERSOEKTESE:**  
**PYN EN PATOS: ‘n Onderzoek na die kreatiewe krag van pyn vir die skep van patos in en deur literêre tekste.** 248 - 292

5.1	Inleiding	248
5.2	Aristoteles: <i>Pyn as moeder van tragedie</i>	249
5.3	<u>Die Seemeeu</u> : Anton Tsjechov	258
5.3.1	Inleidend	258
5.3.2	Elementale pyn in <u>Die Seemeeu</u>	262
5.3.2.1	Elementale pyn as spanning in <u>Die Seemeeu</u>	264
5.3.2.2	Elementale pyn as relasioneel in <u>Die Seemeeu</u>	267
5.3.2.3	Elementale pyn wat vra na betekenis in <u>Die Seemeeu</u>	271
5.3.3	Die kreatiewe krag van pyn vir die skepper in <u>Die Seemeeu</u>	274
5.3.4	Die teks as draer van patos in <u>Die Seemeeu</u>	280
5.3.5	Die kreatiewe krag van pyn vir die leser in <u>Die Seemeeu</u>	285
5.4	“Aan die Skoonheid” : N. P. van Wyk Louw	289

**BRONNELYS** 293

**ADDENDUM : Goethe “Prometheus”** 311

## INLEIDING

*“O Woord, geslote kamer vir die skoonheid klaar-  
gaan oop vir my dat ek my in jou red  
met hierdie vrag van aardse sekerheid en pyn.”<sup>1</sup>*

In hierdie studie word ondersoek of die woord ‘n *“smal, maar blink swaard”*, die wapen teen die vrees en teen *“een trots en magtige vyand”*, redding kan bring; en of die oopgaan van die *“geslote kamer van skoonheid”*, redding van die **pyn** vir die *my* kan bring. As René Descartes kan sê “Ek dink, daarom is ek”, sou ‘n skrywer, volgens die benadering in hierdie studie, kon beweer: “Ek het pyn, daarom is ek kreatief”? Die Franse digter, Alfred de Musset, sê juis: *“Man is an apprentice, pain is his master”* [1963:158]<sup>2</sup>. Breyten Breytenbach [2001:133] skryf immers in sy *“ars poetica”* dat *“as jy die pyn nie het nie, word jy ‘n klinkende simbaal”*.

Die tese van die studie is dat ‘n literêre teks (gesien as die uiteindelijke produk van die kreatiewe krag van pyn) ten diepste ‘n egte reaksie of perspektief op die pyn van die lewe weergee. Enige literêre skepping reageer op die lewe self. Omdat pyn elementaal aan die lewe is, sluit sodanige reaksie op asook weergawe en/of (af)beelding van die lewe, die pyn van die lewe in en is dit ‘n antwoord daarop. Dikwels kan so ‘n weergawe gesien word as ‘n interpretasie (soms individuele en soms meer omvattend) van die lewe en menslike reaksies op die pyn in die lewe. Omdat ‘n literêre teks ‘n vorm en weergawe van en terselfdertyd ook ‘n uitnodiging tot dialoog oor die lewe self of die werklikheid<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Uit *“Ooraf gespeel”*, Louw:1981b: 123.

<sup>2</sup> *“L’homme est un apprenti, la douleur est son maître”* uit *“La Nuit d’octobre”*.

<sup>3</sup> Die inhoud van die “werklikheid” is lank nie meer vanselfsprekend nie. Het dit ‘n individuele of algemene inhoud en word dit staties of dinamies gesien? Vir die gang van die studie word vir die algemene en die dinamiese gekies omdat so ‘n breër perspektief ook ruimte maak vir die moontlikheid van die statiese en die individuele. Deur die tegnologie is selfs ‘n virtuele werklikheid tot stand gebring. Verder dui werklikheid op ‘n sonderlinge verwantskap en dimensie tussen die eksterne konkrete werklikheid en die werklikheid van taal, dikwels herskep in die teks. Vergelyk ook Nijhoff en Kouwenaar se kreatiewe perspektiewe. Nijhoff [Sötemann 1985:32 e.v.]: *“De werklikheid te verwerken en haar werklikheid te laten”*. Sötemann skryf verder: *“Nijhoff’s conversion to reality confronted him with the problem ‘of working upon reality while allowing it to remain reality,’ in order to have the sensation ‘that life suddenly assumed improbable dimensions in the reality of broad daylight. For Nijhoff it could not be a matter of violating the ‘common property of language with its deep, interlaced roots, with its chaste and adamant syntax’”* [1985:32]. Sötemann haal Kouwenaar aan wat skryf: *“Mijn poëzie verwijst niet naar de werkelijkheid, maar is werkelijkheid. [...] het schrijven berust – voor mij althans – eigenlijk eerder op een gebruik maken, een uitbuiten van de spanning tussen die empirische werkelijkheid en die werkelijkheid van de taal”* [1985:86]. Die noukeurige aanduiding van die presiese aard van die werklikheid is nie die fokus



is, kan 'n literêre teks as afbeeldende verskynsel ook as 'n spieël of weerspieëling gesien word. Die kreatiewe proses kan vir die skrywer 'n soort verweer teen die pyn word, 'n geslote kamer van skoonheid wat oopgaan. Deur medelye wat as patos in die teks figureer, word ook op 'n kreatiewe wyse die katarsiese en verwerende proses deur die leser ervaar.

In die figuur van die held en ook in die poësie, waar poësie staan as plaasvervanger vir literêre tekste, word die kreatiewe krag van pyn saamgetrek. Beide die skrywer en die leser vervul metafories en plaasvervangend in die literêre proses die rol van die held voordat patos in die teks gestalte kry. Derek Brewer<sup>4</sup> tipeer hierdie soort held van die teks, ook voor en agter die teks, in sy artikel op die volgende treffende wyse: “*Poetry, like the hero, represents humanity struggling against nature and evil.*” Hierdie studie kan derhalwe ook bestempel word as 'n semantisering van pyn vir die kreatiewe prosesse tussen 'n sender en ontvanger aan die hand van die literêre teks wat as tussenganger en draer van patos funksioneer. Die kreatiewe krag van pyn vir die skep van patos in en deur literêre tekste word in die studie op 'n vyfledige wyse benader. Elementale pyn, die kreatiewe krag van pyn vir die skrywer, die skep van patos in die teks, die kreatiewe krag van pyn vir die katarsiese ontmoeting tussen leser en teks en vyfdens konkluderend 'n samehangende leesbenadering toegepas op *Die Seemeeu* van Tsjechov [1976].

In die **eerste hoofstuk** word die elementale aard van **pyn** ondersoek. Met “elementale pyn” word aangesluit by 'n gesprek met David Morris soos weergegee in sy boek, *The culture of Pain*. Hy begin sy boek met die stelling: “*Pain is as elemental as fire or ice*” [1991:1]. As dit so elementaal is, hoekom kry pyn in die meeste besinnings geen eksplisiete of prominente aandag nie? In hierdie hoofstuk word gepoog om die merkers te plaas waarbinne oor pyn gedink word in die res van die studieondersoek, dit wil sê om die raam en profiel vir die konsep van pyn vir hierdie studie te verhelder. Verskeie perspektiewe op pyn word aangedui, veral in aansluiting by literêre tekste en die hantering, aanbieding en uitdrukking van pyn daarin. Daar word gepoog om 'n

---

van die studie nie. Na werklikheid word hier in 'n baie ruim sin verwys en dit word telkens gekwalifiseer deur spesifieke aanduidings uit literêre tekste.

<sup>4</sup> Derek Brewer 1991:226.

omvangryke en omvattende perspektief op die kreatiewe krag van pyn vanuit twaalf uiteenlopende gesigspunte aan te bied. Vier lense word hiervoor benut, naamlik ‘n literêre lens, ‘n psigoanalitiese lens, ‘n teologiese lens en ‘n antropologies-filosofiese lens, omdat elkeen van hierdie lense unieke dimensies van pyn in die menslike werklikheid belig.

Die saak van ondersoek- of vraagfokus van **hoofstuk twee** is **kreatiwiteit** en veral die verband tussen kreatiwiteit en pyn. Die vertrekpunt van bespreking word geneem in die tragies-mitologiese Prometheus-figuur. As die oervuursteler en heroïese uitdeler van kreatiwiteit aan die mens is hy ‘n primêre eksponent van lyding en patos. Reeds vir Aischulos was dié lydende vuursteler en -skenker die kreatiewe stimulus vir drie opvoerings (tragedietekste) van sy era. A.L. Sötemann [1985:22] teken die strewe van die literêre kunstenaar “*in order to become a Prometheus ('a thief of fire')*” as die strewe “*to find a language adequate to express these discoveries*”. Hierdie weg na ‘n geskikte taaluiting word volgens Sötemann [1985: 22-55] begelei deur ‘n soeke na die “*unknown*”, soms die “*abyss*” [Baudelaire] vanweë ‘n posisie van “*disorientation*” [Voltaire]. Hierdie weë wat almal as pynlik erken kan word, word na aanleiding van Nijhoff en Eliot deur Sötemann [1985:24] ook getipeer as ‘n “*sense of crisis*” en ‘n “*awareness of standing naked in a chaotic world*”<sup>5</sup>. Naas die Prometheusfiguur en verskeie van sy navolgers deur die eeue heen, word die Juanitakarakter en haar gelyknamige en bekende lied uit die teks, “*Diep Rivier*”, van Eugène Marais [1970] gebruik in die hoofstuk se verduideliking van die kreatiewe krag van pyn vir die skrywer of skepper.

In die **derde hoofstuk** word deur die lees van twee tekste aan die hand van twee uiteenlopende teoretiese perspektiewe op literêre tekste, gefokus op die aard en totstandkoming van patos in tekste. In “*Vaslav in die sneeu: 'n collage*” [Hennie Aucamp *Volmink* 1987] val die fokus op die patosskeppende kunstenaarsfiguur. Die kunstenaarsfiguur, Gustav von Aschenbach, in *Die dood in Venesië* [Thomas Mann 1961] besin tydens ‘n pynlik- ekstatiese reis op weg na die dood oor die skeppingsproses en die

<sup>5</sup> In ‘n treffende formulering met betrekking tot Nijhoff vat Sötemann die rol van pyn vir die kreatiewe gebeure saam as hy skryf: “... *the sentiments of alienation and of chaos, the pain and horror of life, the feelings of frustration, centered in the impossibility of transcendental belief...*” [1985:27].

skoonheid. Patos by die kunstenaar is vir hom 'n wesenlike dimensie van die literêre skeppingsproses. Na aanleiding van Frank Kermode se besinning oor die *Romantic Image* [1976], word Aschenbach self as Romantiese beeld geles. Sy literêre skeppingsproses, met die gelyklopende besinning daaroor, word voorts as die skeppingsproses vir die totstandkoming van die Romantiese beelding geles. Daaruit blyk die besondere belang van pyn vir die totstandkoming van patos binne die literêre teks. Vervolgens word Patricia Waugh en Linda Hutcheon se perspektiewe op die metafiksionele teks gebruik om aspekte van patos en die verband met die skryfproses te belig deur sodanige lesing van *Die dood in Venesië*. Die hoofstuk word afgesluit met 'n teoretiese besinning oor patos aan die hand van onder andere Aristoteles se perspektief daarop. Verbande word getrek met die tekslesing van die Aucamp- en Manntekste.

**Hoofstuk vier** fokus op die rol van die leser as 'n onmisbare dimensie van die literêre proses, waarbinne die kreatiewe krag van pyn funksioneer. Literêre tekste word geles in 'n proses wat beskryf kan word as 'n kreatiewe ontmoeting tussen pyn (van skrywer en leser) en patos (as figurering van pyn in die teks). Pyn van die skrywer, of pyn soos verwoord deur die skrywer as patos, word deur die leser se eie bekendheid met pyn 'n katarsiese ontmoeting in die lesing van die teks en skep ook patos in die leser self. Ten einde die diverse aard van katarsis tydens die leesproses waarby pyn as kreatiewe krag funksioneer aan te dui, word weer eens eers teoreties en dan vanuit vier literêre tekste gewerk. Aristoteles se benadering tot die katarsisproses word as uitgangspunt gebruik en toegelig met 'n verskeidenheid benuttings en toepassings daarvan deur 'n aantal invloedryke denkers tydens prominente geesteseras. Vier uiteenlopende tekste, twee Europees en twee Suid-Afrikaans, word gebruik. Die tekste toon wel raakpunte, maar verkeer ook in 'n interessante interaksie met mekaar wanneer gekonsentreer word op die variasies van die katarsiese proses by lesers. Beide Europese tekste het betrekking op die Tweede Wêreldoorlog, maar raak verskillende fases en dimensies van die oorlog. *Jacob the Liar* [Jurek Becker 1997] speel af in 'n Joodse Ghetto en handel oor die hoopskeppende funksie van verhale vir luisteraars (lesers). Günter Grass gee in sy *Kreeftegang* [2003] 'n kontemporêre omvattende perspektief op die impak van geskiedenis, oorlog en die pyn daarvan, geteken vanuit die Duitse belewenis. Sy teks

demonstreer dat weerwraak en katarsis nie korrespondeer nie. *Kanna Hy Kô Hystoe* [Adam Small 1980] en *A Change of Tongue* [Antjie Krog 2003] gee twee uiteenlopende weergawes van verskillende fases van die Suid-Afrikaanse situasie. Deur die twee tekste word gedemonstreer dat katarsis en die onthou en vertel van die stories van mense en volkere, ten nouste met mekaar saamhang. Die onthou en vertel van stories, dikwels pynlik, besit die inherente vermoë om die katarsiese verandering in 'n samelewing weer te gee en te fassiliteer.

Die teorie wat ondersoek is, naamlik dat pyn 'n kreatiewe krag is vir die skep van patos in en deur literêre tekste, word finaal as funksioneringsprinsipe getoets in die **vyfde hoofstuk**. Daar word gepoog om 'n skematiese model te teken wat die werking van die kreatiewe krag van pyn vir die skep van patos in 'n teks demonstreer, soos dit tot dusver uitgewerk is in die studie. Aristoteles se uitspraak oor die tragedie, naamlik "*Tragedy reduces the soul's emotions of [pity and] terror by means of compassion and dread. It wishes to have a due proportion of **terror**. It has **pain** as its mother*"<sup>6</sup>, word as vertrekpunt vir 'n teoretiese samevatting benut. Die skematiese model probeer vat die teorie saam. Die hoofstuk word afgesluit met 'n literêre toepassing van die leesmodel aan die hand van die verskillende hooffokusse rondom die kreatiewe krag van pyn soos dit gevolg is in die gang van die studie. In 'n slotparagraaf word skoonheid, eie aan die aard van die literêre teks as reddende gestalte van die kreatiewe krag van pyn, verbeeld in N.P. van Wyk Louw [1981b] se apostroof gerig "*Aan die Skoonheid*".

Ter wille van verheldering en duidelike afbakening van die denkkader waarbinne hierdie studie onderneem word, is dit belangrik om onomwonde ook aan te dui wat hierdie studie nie wil probeer doen of regkry nie. Dit wil nie individuele psigologiese prosesse by lydende en verwonde skrywerspersone ontrafel, uitwys of aandui nie. Dit wil op geen manier individuele pyn van digterspersone as basis of stof uitrafel of argeologiseer nie. Die werkwyse is nie een van verbandlegging tussen biografiese gebeure en die inspirasie tot en totstandkoming van literêre tekste nie. Alhoewel die uitgangspunt wel

---

<sup>6</sup> Janko 1987: 43. In elke hoofstuk sal 'n ander aspek van hierdie aanhaling beklemtoon word. In hoofstuk 5 van hierdie studie sal aan die hand van die aanhaling die struktuur en uiteensetting van die studie samevattend toegelig word.

gehandhaaf word dat persoonlike psigologiese ervarings van pyn ook 'n belangrike inpak in die literêre proses het, is dit nie gerigtheid van hierdie studie om spesifieke pyn in skrywers of lesers uit te wys nie. Deurgaans word eerder nagespeur en besin oor die omvattende dinamiese konstruk van pyn en die algemene belang daarvan vir die totale literêr-kreatiewe proses.

Veel eerder is die basis van die vrae vir die studieondersoek hermeneuties van aard. Daar word gevra na die sin van die kreatiewe impak van die grootheid van pyn en lyding deur die eeue heen op die mensdom, nie slegs op 'n enkele of spesifieke mens nie. Daarom word die belang daarvan vir die aard van literêre tekste onder die loep geneem. Verder word daar na konstantes deur die geskiedenis van die mensdom heen in hierdie verband gesoek en daarop gefokus deur die lens van die letterkunde.

Die grondliggende uitgangspunt of metagerigtheid vir die studie is die verhouding mens en pyn en wel die belang van kreatiwiteit in en deur literêre tekste vir die aard van hierdie verhouding. Tog is dit nie bedoel om 'n antropologiese of psigologiese studie te wees nie. Die hoofdoel is immers nie psigologisering nie, maar primêr om te verstaan, relasioneel te verstaan. In hierdie opsig het dit die mees grondige verwantskap met die literêre veld en word 'n belangrike voorveronderstelling met betrekking tot die letterkunde en kritiek gehandhaaf. Hierdie voorveronderstelling is naamlik die oortuiging dat letterkunde ten diepste 'n poging is om die menssyn in al sy fasette te verstaan en daaraan eerlike verbale uitdrukking te gee. Ook alle gepaardgaande letterkundige interpretasies en kritiek is primêr pogings tot verstaan en dus is ook hierdie studie uiteindelik net 'n poging om indringend te verstaan.

In hierdie studie word 'n breë benadering gevolg met betrekking tot die kreatiewe krag van pyn. Uiteraard bemoeilik dit die seleksie van tekstuele voorbeelde vir illustrasie. Soos in die gang van die uiteensetting van die dimensies van pyn in die eerste hoofstuk en die kriptiese benutting van literêre tekste daarvoor, reeds blyk, is die hoeveelheid potensieel benutbare en relevante literêre tekste vir 'n studie soos hierdie, feitlik onoorsigtelik. Vanuit die relatief jong Suid-Afrikaanse literêre tradisie alleen is dit

onmoontlik om reg te laat geskied binne die kort bestek van hierdie soort studie aan die enorme korpus toepaslike tekste en skrywers. Daarom is die ideaal nie eers nagestreef nie. Met hierdie benadering is die net histories wyd gespan binne die geestesgeskiedenis van die westerse beskawing. Vanselfsprekend is hierdie beskikbare korpus baie wyer as die Suid-Afrikaanse. Die uitgangspunt was daarom om binne die beperkte toegelate ruimte intensief op enkele tekste, wat as baie geskik en relevant beskou word, te konsentreer. Beide Suid-Afrikaanse en internasionale tekste is benut. Boonop is gepoog om die verskillende genres (poësie, drama en kort- sowel as langer prosakuns) te betrek om die wye relevansie van die kreatiewe krag van pyn vir die literêre skeppingsproses aan te dui. Tekste is nie altyd deur die medium van die oorspronklike taal benader nie, omdat sodanige tekste enersyds onbekombaar was, terwyl ander oorspronklike tekste ontoeganklik was.

Omdat die oogmerk van die studie die navorsing en uiteensetting van 'n tese in verband met die kreatiewe krag van pyn is, en sodanige teorie nog nie sistematies beredeneer is nie, word die studie nie diskursief met 'n enkele teoretiese benadering aangepak nie. Relevante teoretiese benaderings is waar toepaslik, geselekteer op grond van verhelderende perspektiewe, diskoers en ondersteuning. Die hoofgerigtheid was nie 'n kritiese benadering tot bepaalde vroeëre teoretiese uitgangspunte nie. Veel eerder is gekonsentreer op moontlike ooreenkomste en ondersteuning. Ook wat literêre tekste betref, was die fokus in die beperkte omvang van die studie, die konstruktiewe lesing daarvan ter illustrasie van die geponeerde tese van die kreatiewe krag van pyn binne die kommunikasiemodel. Derhalwe is nie betrokke geraak in kritiese gesprekke met ander perspektiewe op die spesifieke geselekteerde tekste nie om daarmee die studie se eiesoortige aangebode perspektief daarteenoor af te grens nie. Vanweë 'n duidelike verband tussen pyn en die tragiese, is tragiek en derhalwe enkele van Aristoteles se perspektiewe wat daarop gebaseer is, as aanvanklike vertrekpunt en rigtingwyser vir die gang van die studie benut. Dit word egter nie by wyse van slaafse navolging of ter wille van revitalisering van Aristoteles se opvatting gebruik nie. Veel eerder is Aristoteles se uiteensetting op hermeneutiese wyse as vertrekpunt vir 'n nadenke in die een-en-twintigste eeu ontgin. Die hermeneutiese ondertoon van die studie oor die kreatiewe krag

van pyn, veronderstel dat hier nie 'n streng literêr-teoretiese aanpak op grond van een enkele teoretiese benadering gevolg is nie. Eerder is aangesluit by teoretici soos Kermode, Bloom en Hutcheon wat werk met 'n ruimer en dikwels meer fenomenologiese, teoretiese en semantiese benadering tot die lees van literêre tekste binne 'n raamwerk waar pyn erken word vir die energerende kreatiewe rol wat dit speel.

Baie eenvoudig kan die fokus van die studie ten slotte in drie indringende en kardinale vrae saamgevat word: Hoekom, ten diepste, skep mense literêre tekste? Wat lê agter en in die tekste oor menswees wat gekommunikeer word? Hoekom lees mense literêre tekste? Dit kan saamgevat word in 'n vierde vraag: Hoe kan skrywer, teks en leser ('n gesprek tussen mense gefassiliteer deur 'n soort onverbode tussenganger) mekaar help om sinvol te lewe en betekenis te vind in hierdie wêreld wat gekenmerk word deur elementale pyn?

## **HOOFSTUK 1: ELEMENTALE PYN**

*Tragedy reduces the soul's emotions of [pity and] terror by means of compassion and dread. It wishes to have a due proportion of **terror**. It has **pain** as its mother.*

**ARISTOTELES<sup>1</sup>**

### **1.1. Inleidend**

Wanneer die woord pyn gehoor word, roep dit assosiasies en herinneringe op, ongeag ouderdom, kultuur of geslag. Ten einde die ooreenstemminge en diversiteit van die term te ontplooi, word die verskynsel pyn deur verskillende lense belig om die spesifieke fokus vir hierdie studie in te stel. Deur elkeen van die vier, naamlik 'n literêre, 'n psigoanalitiese, 'n teologiese en vierdens 'n antropologies-filosofiese lens, word vanuit 'n ander oogpunt na pyn gekyk. By elkeen van die vier fokusse word drie perspektiewe, deur verwysing na tekste, van naderby bekyk. Uit die vier fokusse en verskillende perspektiewe word pyn in die algemeen belig.

Daar word gemik na 'n breë begrip van pyn, sowel as 'n bewussyn van die veelheid van dimensies wat geldig is vir 'n helder verstaan van die menslike besinning oor pyn. In die proses staan duidelike bakens uit. Hierdie bakens sal in die samevatting aan die einde van hierdie hoofstuk uitgelig word. Daar word nie gepoog om 'n definisie van pyn te gee nie, maar eerder 'n helder prentjie te teken van die groter geheel waaruit bakens of merkers in die res van die studie opgevolg word. Die eerste lens is uiteraard binne die raamwerk van hierdie studie van die letterkunde, die literêre lens. Vanuit die vroegste beskikbare tekste sal gekyk word hoe uit die oorlewering in die westerse geskiedenis nagedink is oor pyn, die oorsprong daarvan en die (kreatiewe) werkinge van pyn in die mens en die samelewing.

---

<sup>1</sup> Janko 1987: 43. Hierdie is Janko se vertaling van 'n minder bekende en toeganklike deel van Aristoteles se tekste wat wel behoue gebly het. In elke hoofstuk word gefokus op 'n ander aspek van hierdie aanhaling. In hoofstuk 5 van hierdie studie word die aanhaling as teoretiese vertrekpunt benut om die struktuur en uiteensetting van die studie samevattend toe te lig.



## 1. 2. Literêre Lens.

### 1.2.1. Mites: Generatiewe Genesis

Daar word dikwels 'n onderskeid<sup>2</sup> gemaak tussen die lees van sakrale tekste<sup>3</sup> soos *Die Bybel*, *Koran* en die *Tibettaanse Leringe* of te velde getrek teen 'n ooreenstemmende leeswyse vir literêre tekste en sakrale tekste. Die onderwerp van die studie is nie om uitsluitel te probeer gee oor dié verwikkelde gesprek nie.<sup>4</sup> By die lees van die mites<sup>5</sup> in die Bybelteks vir die doeleindes van hierdie studie word nie primêr 'n teologiese uitgangspunt gehandhaaf nie.<sup>6</sup> Die teks word gelees met die oog op oerverklarings, oerbeginsels, oorspronklike uitgangspunte of vroeë simboliese vergestaltings oor pyn, die binnekoms daarvan in die menslike kondisie en die voortwoekerende impak van pyn. Verder word die teks eerder met 'n literêre fokus gelees: Wat sê hierdie mitiese teks oor menssyn en pyn?

Om die eerste elf hoofstukke van *Genesis* as mites te lees, doen nie afbreuk aan die erkenning van die Bybel as weergawe van Goddelike werkwyse en handeling<sup>7</sup> met die

<sup>2</sup> Voorbeelde van die onderskeid word aangetref in onder andere die werk van Ricoeur in *Figuring the Sacred* [1995], MacCormac in *Metaphor and myth in science and religion* [1976] en Longman, *Literary approaches to Biblical Interpretation* [1984].

<sup>3</sup> Die Franse skryfster, Marguerite Duras, beskou byvoorbeeld haar literêre tekste as sakraal [in *The War: A Memoir* 1986:115 met die meer seggende Franse titel, *La Douleur*]. Die primêre benadering tot sakrale tekste is dat hulle aansprake maak op die leser se lewenswyse. 'n Sakrale teks word gelees met die verwagting dat dit direkte implikasies het vir die manier waarop die leser se lewe geleef behoort te word.

<sup>4</sup> Die leeswyse en benadering tot sakrale tekste het duidelike konsekwensies vir geloofverstaan. Daarvan getuig die plaaslike Suid-Afrikaanse konflik in die gereformeerde tradisie. Die Nuwe Hervormers se Histories-Kritiese leesbenadering raak die Skrifbenadering en gevolglik ook ander leerstukke van die gereformeerde tradisie. Dit impliseer dat die leesbenadering of teksperspektief by sakrale tekste in ooreenstemming met die essensiële denkwysse van die geloofstradisie moet wees. dit erken en handhaaf, anders word ondermynende konflikterende kragte losgelaat.

<sup>5</sup> "‘n Mite is nie maar net ‘n fantasieverhaal waarin gode en besondere mense (op somtyds irrasionele wyse) op tree nie. ‘n Mite is die vorm waarin die antieke mens sy verklaring van die opvallende aangaande die mense en die onverstaanbare in die lewe en die natuur beliggaam het. Die ondersoeker moet homself dus nie blind staar teen die verhaal self, of teen die onlogiese of selfs onaanvaarbare in die verhaal nie. Hoewel dit dalk naïef of absurd mag voorkom, moet gevra word na die lewenswaarheid wat die mens van destyds aangaande homself en die natuur deur middel van die mite wou formuleer en vir die nageslag wou oorlewer" [Van Zyl 1977:7-8].

<sup>6</sup> Vir 'n knap benadering kan Walter Brueggemann [1982], *Genesis*, oor dié Bybelboek vergelyk word.

<sup>7</sup> Earl R. MacCormac lewer ironiese kommentaar in die verband [1976:xiv]: "Religious believers have for centuries created myths by taking speculative descriptions of reality and claiming that they were literal. Theologians spend much of their time trying to unlock these myths through interpretation. They seek the presuppositions behind the speculations hoping to recover the beliefs and feelings of those who offered the theological speculations. For some time, contemporary theologians have realized that myths were not 'fictional stories' written by ignorant men. Rather, they were explanations of human experience based upon tentative hypotheses that became myths when men took them to be literal descriptions of the way things are."

mens nie. Mites<sup>8</sup>, vanweë hulle sterk simboliese<sup>9</sup> onderbou, bevat in der waarheid 'n veel groter mistieke en generatiewe krag as wat 'n letterlike en konkrete historiese, modernisties gelees en aanvaarbare voorstelling of weergawe, kan hê. Binne 'n mitiese weergawe in die Ou Nabye-Ooste is anders na die woord<sup>10</sup> gekyk. Woorde was nie blote taalkundige tekens of instrumente, gebruiksartikels met 'n beperkte eenduidige en letterlike kapasiteit wat ontoereikend plaasvervangend iets van die werklikheid moes weergee nie.

Woorde en ook mites, soos gelees in die Hebreeuse tradisie waarin *Genesis* ontstaan het, het 'n onmiddellike skeppingskrag gehad. Woordes<sup>11</sup> skep, want woorde is kragtig. Dit roep tot syn wat nie voor die woord bestaan het nie. Daarom skep die God van *Genesis* met woorde en volg Johannes dit na in sy Evangelie: "*In die begin was die Woord daar, en die Woord was by God, en die Woord was self God*" [Joh 1.1]<sup>12</sup>. God en Woord as skeppingsoorsprong word op mekaar betrek. In die mite het die woord ook hierdie krag. Mites was immers die tekste vir rites, waarmee tot aansyn geroep is - of dit vrugbaarheid of groei vir 'n nuwe seisoen was.

Om hierdie krag van mites vanuit 'n twintigste eeuse kyk te verstaan, help die "simboliese kwaliteit" van die mite wanneer ons dit vandag lees. Die simbool is in der

<sup>8</sup> Vergelyk ook C. S. Lewis se literêre werk, *Till we have Faces: A Myth Retold* [1956] waarin hy demonstreer hoe mites van die verlede in die moderne tyd feite geword het. 'n Belangwekkende afleiding wat hieruit gemaak kan word, is dat die kulturele persepsies oor tyd heen verander. Dit raak, beïnvloed en wysig die wyse waarop tekste gelees word. Dit raak ook die persepsie en relevansie van terme soos mite.

<sup>9</sup> MacCormac sien die basis van die mite as metafores: "*As such, the language of myth arises out of the language of metaphor, for myth without metaphor is impossible*" [1976:102]. Hy het wel 'n ruim kyk op die metafoer. Hier word spesifiek gekies vir die simboliese omdat dit meer reg laat geskied aan die oop omvangryke lees met betrekking tot tye en kontekste wat hierdie mites vergestalt. Oergegewens soos in *Genesis* het 'n openheid om as simbole te dien.

<sup>10</sup> Vir die mense van die ou Nabye-Ooste (nie net vir die Bybelse figure en skrywers nie) was die gesproke woord met krag belaa. Vervloeking en seëninge waarvan vele kleiskerf voorbeelde gevind is, bevestig dit. Die "Shabaka steen" wat in Egipte gevind is, is die bekendste voorbeeld om die mag van die woord te illustreer. Vir verdere inligting, sien A.H. van Zyl, 1977: 7 – 31, veral p. 11.

<sup>11</sup> MacCormac vergelyk die verskillende religieuse mites en sê dan: "*The Genesis story differs greatly from that of Babylon; God creates through an act of speech rather than by cutting up a fallen deity. Whether or not the waters preexisted, the basic metaphor seems to be 'speech is a divine creative activity.'*" There is an efficaciousness to God's words; when he speaks creative activity takes place. Another way of expressing this root-metaphor claims that 'the world is speech'" [1976:118].

<sup>12</sup> *Die Bybel*. 1983. Eerste Uitgawe.

waarheid 'n simbiose, 'n diversiteit van kwaliteite en betekenis<sup>13</sup>. Dit bevat gelyktydig **diversiteit en essensie** ineen. Die soort simbool<sup>14</sup> is draer van, en ook 'n deur tot, die diepste konstrunkte van menssyn deur tyd heen. Die universele simbole<sup>15</sup> dra die wesenselemente van menssyn vanaf die ontstaan van menswees. Gelyktydig is dit ook 'n oop deur waardeur heen die mens in 'n radikaal anderse era sy eie oermenssyn kan ontmoet. Daarom dra die simbool en mite die kreatiewe krag vir die mens om homself in sy historisiteit te ontmoet en word dit vir hom die sleutel tot die verstaan van sy eie aard.

Wanneer *Genesis* 1-11 as mites geles word, kan die generatiewe krag van die woord kreatief werk vir 'n proses van selfsinsig in menssyn. Ook blyk die kreatiewe krag van pyn, soos ingebed in die simboliek van die teks, duidelik<sup>16</sup>. Vir die doel van hierdie bespreking word veral gekonsentreer op Gen 3:1 – 4:16.<sup>17</sup>

Die basiese gegewe is dat 'n Skepper of Godheid 'n opdrag gee aan die mens of skepsel [Gen 2:17]. 'n Verleier, listige [Gen 3:1] teenstander in die vorm van 'n slang,<sup>18</sup> moedig die vrou op slinkse wyse aan tot ongehoorsaamheid. In sy vraag aan die vrou nuanseer

<sup>13</sup> Lévi-Strauss praat van "...the layered structure of myth [...] allows us to look upon myth as a matrix of meanings which are arranged in lines or columns, but in which each level always refers to some other level, whichever way the myth is read. Similarly, each matrix of meanings refers to another matrix, each myth to other myths" [1970:340–341].

<sup>14</sup> In *Rondom eie Werk* [1981a:28-35], gee N.P. van Wyk Louw in die derde praatjie 'n helder verduideliking van wat as simbool gesien word. Hy suggereer ook die verwikkeldheid daarvan. Twee belangrike kenmerke wat hy onderskei is die openheid van die simbool en die "eerbied vir die rykheid en volheid van die heelal, van die geskiedenis, van die mens" wat die "simbool" [1981a:34]. Henning Snyman [1983:52-71] in *Mirakel en Muse* onderskei tussen leksikale simbole (min of meer vaste simbole met historiese herkoms) en persoonlike simbole. Al het die simbole in die mite vaste waardes, kan verdere nuanses en dimensies ontsluit word vanweë die openheid en die rykheid van simbole. Die tussenspel van relasies tot ander intertekste dra daartoe by. 'n Interteks wat hier in die spel gebring word, is die menslike konstruk van pyn. Vergelyk ook Bowra [1962].

<sup>15</sup> Beide Freud en Jung handhaaf die bestaan van hierdie simbole in die onbewuste of dan kollektiewe onbewuste (Jung). Vergelyk Beatrice M. Hinkle se inleiding tot Jung [1951:vii-xxviii].

<sup>16</sup> In die slothoofstuk van hierdie studie, wanneer Tsjechov se *Die Seemeeu* geles word deur die lens van die kreatiewe krag van pyn, sal aangedui word dat ook hierdie teks die potensiaal vir die lesers bevat van katarsiese selfontdekking.

<sup>17</sup> Die 1983-vertaling in Afrikaans word veral gebruik. Om 'n meer omvattende perspektief te verkry, word ander vertalings ook gebruik, soos aangedui in die spesifieke gevalle.

<sup>18</sup> Elaine Pagels gee vanuit Gnosties religieuse perspektief in haar boek *Adam, Eva en de Slang* [Nederlandse vertaling 1989] 'n interessante perspektief op die slang. In haar dekonstruering van die Christelik historiese interpretasie reageer sy op die perspektief van die verknegting van die mens as vrye wese deur Augustinus se erfsondeleer. Daar word ook nie hier verder op die rykdom van die simboliek van die slang ingegaan nie. Die simboliese kwaliteit van die slang word omvangryk aangebied in die letterkunde en die psigologie. Vergelyk Cirlot 1971: 285–290 en De Vries 1976:410–415.

die slang die waarheid so subtiel dat dit die allure van aangepaste waarheid en eintlik onwaarheid verkry, maar duidelik die skyn van waarheid vertoon. Die verleier werk met listige genuanseerde implikasie, 'n argeologie van subtiële betekenisvariasie in aansluiting by menslike begeerte. Die slang vertel nie 'n leuen oor die boom nie, maar wek suspisie oor die betroubaarheid en geloofbaarheid van die opdraggewer en skepper. Die **slang ondermyn die gesag van die skepper** en stel 'n alternatiewe omvattender kenwyse in die vooruitsig.

Die subtiliteit van die suspisieskeppende vraagstellingstruktuur, illustreer die proses van suspisieskepping treffend. Eers gebruik hy 'n illusie van onkundigheid en volledige uitsluiting om die onreg van God se verbod te suggereer: "*Het God werklik gesê julle mag van **geen** boom in die tuin eet nie?*" [1983 – Gen 3: 1b]. Die vrou se antwoord dui 'n vrees vir sterflikheid aan. Omdat die mens sterflikheid en gevolglik die pynlikheid daarvan vrees, eet hy nie van die boom van alle kennis nie. Hierdeur word daar 'n verband gelê tussen "sterflikheid" en "alle kennis".<sup>19</sup>

Verder stel die slang dit wat verbode is as begeerlik voor, maar hy suggereer ook 'n onderliggende onregverdigheid van die verbod. Die slang werk dus met drie belangrike konstrunkte, wat vandag nog by die mens ten nouste met pyn verbind kan word. 1. Hy skep suspisie wat op wantroue uitloop. Suspisie en wantroue takel vertroue en sekerheid in relasies af en dit het omvattende pyn in mense tot gevolg. Suspisie help egter die profeet en skrywer om die samelewing krities te betrag en is daarom wel belangrik vir die skryfproses. 2. Met subtiële nuanses takel die slang waarheid af tot leuen. Waarheid bevry, terwyl leuens vasstrik en so pyn veroorsaak in relasies en samelewings. Beide waarheid en die ontmaskering van leuens funksioneer dikwels as belangrike onderliggende fokusse van die skryfproses. 3. Die lis van die slang skep begeerte en in die geval 'n diepgewortelde operatiewe wyse wat in die mens voortwoeker, naamlik die

---

<sup>19</sup> Die 1983 Afrikaanse vertaling van *Die Bybel* maak gebruik van hierdie formulering. In die 1933-vertaling word in Gen 2:9 gepraat van "*die boom van kennis van goed en kwaad*". Die Engelse *Good News*-vertaling van 1976 verwys Gen 2: 9 daarna as "*the tree that gives knowledge of what is good and what is bad*".

drif om soos God te wees. Veel eerder wil die mens self God wees,<sup>20</sup> self in die sentrum van sy lewe staan, mag hê en heers. Hierdie drif veroorsaak vir individue veel pyn. Alleen deur 'n pynlike individuasiëproses skuif die mens uit die sentrum van die lewe. Op paradoksale wyse vind die regstelling van hierdie diep en vernietigende menslike drif plaas deur selfverlies tot selfherstel of ware selfontdekking. As hierdie proses ook gesien word as die behoefte, eerder as begeerte, aan “*cosmic significance*”, is dit 'n onderliggende drif vir die motivering tot die skryfproses.

Die **inhoud** van die begeerte wat die slang voorhou, is ook van besondere betekenis. Die slang suggereer aan die mens dat, in teenstelling met wat God gesê het, dit vir die mens nadelig is dat hy nie soos God “*alles kan ken*” nie [Gen 2: 17; Gen 3:4] of daarmee kennis van die teenstelling, aangedui as “*goed en kwaad*”, het nie. In die lig hiervan het die mens nog nie die onderskeidingsvermoë gehad om enige kwaad toe te dig aan die slang wat “*listiger as al die diere*”<sup>21</sup> was nie. Sonder kennis van goed en kwaad, het die mens met 'n epistemologie gewerk wat vir iemand wat meer as dertig eeue later leef, moeilik indinkbaar is. Die sondeval of dan ongehoorsaamheid deur te eet van die boom van “*kennis van goed en kwaad*”, wat ook kan lees “*alle kennis*”, open die afskeid van dié oer-kenwyse. Na die slang se kennisperspektief en suspisieskepping, verander die vrou se kyk op die verbode boom. Sy sien die boom as “*goed*” en so ook die vrugte. As die konsekwensies van die reeds verderwende kyk verreken word, moet die “*goed*” en die daaropvolgende aangetaste kyk van die vrou, as baie ironies gelees word. Niemand sou hierna maklik weer glo dat die boom “*goed*” was nie! Verder sien die vrou die boom as “*mooi*”, esteties, en die laaste plek “*begeer*” sy nou die kennis (“*verstand*” soos die 1933-vertaling sê), sonder dat sy die kennis van goed en kwaad het en daarom eintlik nog nie die onderskeidingsvermoë het om te weet wat sy begeer nie.

Die eerste ontdekking nadat die kennis van goed en kwaad verkry is, is die ontdekking van naaktheid. Op 'n vlak val dit vreemd op, waaruit dadelik 'n verdere dimensie as die

<sup>20</sup> Daar kan 'n verband gelê word met die konstruk van “*cosmic significance*” soos bespreek by 1.3.2 op p. 27 van hierdie studie. Ook Douglas John Hall verwys na die begeerte om soos God te wees – hierdie hoofstuk, 1.4.3 op p. 45.

<sup>21</sup> Die 1933- en die 1983-vertaling gebruik die formulering, in die 1983-vertaling word diere met die byvoeglike naamwoord “*wilde*” gekwalifiseer.

blote bewuswording van fisiese naaktheid afgelei kan word. Vir man en vrou, as die enigste twee mense in 'n tuin, onbekend met bedekking of kleding, behoort fisiese naaktheid nie ontstellende kennis te wees nie. Hulle ontsteltenis dui eerder op 'n bewussyn van gestrooptheid. Naaktheid suggereer 'n verdere bewussyn van weerloosheid en ontbloting. Weerloosheid en blootstelling beteken nou om deur reaksies van buite pynlik geraak te kan word. In plaas van erkenning van weerloosheid en ontbloting van onder andere ook skuld, volg 'n poging tot verskuiling en toedekking. Verdedigende leuens as front en selfbeskerming in plaas van eerlike erkenning word aangebied as vyeblare wat naaktheid, maar veral skuld moet bedek. Die samelewing leef makliker die leuens. Soos in en met hierdie mite, word in die klassieke letterkunde voortdurend gestrewe na ontbloting en erkenning en om dikwels die mens in sy naaktheid te teken. Vir die studie is hierdie grondliggende motief van die letterkunde, 'n strewe na eerlikheid, waarheid en stroping deur die pynlike ontbloting en dikwels weerloosstellende aanklag van menslike optredes en motiewe, van kardinale belang.

Die bewussyn van die naaktheid verkry 'n verdere kwaliteit van skuldgevoelens as God in die volgende vers toetree. Die mens, intens bewus van naaktheid en daarmee saam gelees ook nou met sy kennis van goed en kwaad, verberg hulle vir die aangesig van die Here. Omdat daar nou 'n kennis is van goed en kwaad, is skuldgevoelens moontlik. Die naaktheid, wat ook weerloosheid impliseer, stel op grond hiervan dadelik 'n verdedigende reaksie in werking. Na die glo van die leuen, word die leef van leuens as verdedigingsreaksie die operatiewe wyse. Die mens erken nog sy naaktheid en daarmee sy weerloosheid teenoor God, maar daarna kom die verweer. Bowendien kom die pynverwante konstruk van vrees nou ook ter sprake. Die mens sê dat hy naak is en daarom ook bang is. Die verweer op grond van die vrees en naaktheid, dra subtiel die kwaliteit van leuenagtigheid. Hiermee word die frase waarmee die mens sy subtiel leuenagtige werkwyse uitdruk vir die toekoms gemunt. Die naakte bang mens, vermy die volle waarheid, vermy sy verantwoordelikheid en sê na die kennis van goed en kwaad, voortdurend "dis nie ek nie". Paradoksaal en ironies, is die enigste wyse van bevryding van vrees en weerloosheid as gestaltes van pyn, om te kan sê "dis ek". Om skuld te aanvaar, word 'n bevrydende waarheid gehandhaaf en vrees ontwapen. Wegskuil en

verdediging as skuldverdoeselende reaksies en leuens besit 'n inherente vernietigingskrag wat wel op 'n sterfproses van die self uitloop. Dit staan in teenstelling met die slang se versekering dat hulle nie van die “goeie” vrug sal sterf nie. Die soort sterfproses is 'n aftakelende en vernietigende sterfproses.

Die funksie van literêre tekste ten opsigte van die leser is juis om deur narratiewe, simbole en ook parodieë uit te wys wat die mens se aandeel en verantwoordelikheid in die sterfproses aan die hand van die leuen is. Hierdie Genesismite is self 'n simboliese voorstelling daarvan. Ander literêre tekste, soos onder andere Etienne Leroux se tekste in Afrikaans, dui deur middel van narratiewe die menslike misgelooptheid en verantwoordelikheid aan. Tennessee Williams se *The night of the Iguana*<sup>22</sup> dramatiseer die bevryding wat op pyn kan volg wanneer waarheid en ontmaskering deurbreek met die hulp van medemense.

Al kruip die mens vir God weg, soek en vind Hy hulle. Ongehoorsaamheid het gevolge, ten spyte van die pogings tot verskuiling en verontskuldiging. 'n Konfrontasie met pyn, kom nie eers tot stand na die strafuitsprake van God nie. Reeds direk na die eet van die “goeie”, “mooi” en “begeerlike” vrug, tree die pynskonstrukte in werking. 'n Bewussyn van naaktheid (ontbloting en weerloosheid) maak die mens onmiddellik die teken van pyn. Ervaringe van vrees en skuld kan as pynlike ervarings beskryf word. Bowendien dra dit die kiem van omvangryke en ingrypende pynervarings. Nou kom die woord “pyn” ekplisiet in God se strafuitsprake voor.

Die slang is die enigste karakter oor wie 'n vloek uitgespreek word. 'n Hedendaagse leser kan hom maklik verlek in die vloek omdat die slang gesien word as die skuldige verleier. In die proses lees 'n mens maklik die seën van die vervloeking mis. Die slang as simbool van verleier en listige leuenaar, word deur die vrou en haar nakomelinge onskadelik gestel, selfs vernietig. Dit beteken onder andere dat die vrou en haar nageslag

---

<sup>22</sup> Vergelyk veral pp. 100-105 van *The night of the Iguana* [Williams 1961].

**die potensiaal van ontmaskering van die leuen besit.**<sup>23</sup> Ook die mens besit die wapen van waarheid teenoor die leuenagtigheid van die slang. Die proses sal egter met ‘n durende pynlike konflik gepaard gaan: “*Hý sal jou die kop vermorsel en jy sal hom in die haakskeen byt*” [Gen 3: 15b]. Ten opsigte van die vrou word in Gen 3:16 die volgende formulerings gebruik: “*swaar laat kry met jou swangerskappe*” en “*met pyn*<sup>24</sup> *sal jy kinders in die wêreld bring*”. In Gen 3:17 staan “*met swaarkry sal jy daaruit ‘n bestaan maak*”. Vir elkeen van hierdie formulerings word dieselfde Hebreeuse stam [עצב] met die wortelbetekenis, **pyn**, gebruik.<sup>25</sup> Die barings- as skeppingsproses word met pyn en smart verbind.<sup>26</sup> In Jungiaanse taal sal ook die hergeboorte tot die ware self deur middel van die individuasiëproses met pyn gepaard gaan. Anders gestel: Vir die verdorwe mens wat van die goeie boom geëet het, sal die groei deur skuldgevoel, vrees, selfverontskuldiging en verdediging vanaf die eie leuens na selferkenning, ‘n pynlike proses wees.

Die oordeel oor die man, dui pynlike spanning met die natuurmagte<sup>27</sup> aan. Die **aarde** word om die mens se ontwil, soos die slang, vervloek. Hiervoor word frases gebruik soos: “*met swaarkry sal jy daaruit ‘n bestaan maak*”; “*dorings en dissels*”, “*harde werk*”. Dan word die sterflikheid van die mens aangedui. Sy verwantskap met die aarde self kom daarin tot uitdrukking. Die pyn van ‘n voortdurende stryd en teenkanting in die poging om te oorleef en in basiese behoeftes te voorsien, word aangedui.

Reeds by die man word die pyn van sterflikheid uitgewys. Dit word ‘n tweede keer in die mite ter sprake gebring. Van die boom van die lewe wat in die middel van die tuin staan waarvan die mens oorspronklik wel kon eet, mag die mens nie meer eet nie. Hierdie tweede verwysing na eindigheid, is egter eerder ter beskerming van die mens. Daarmee wil ‘n einde gebring word aan die pyn wat nou die mens se deel sal wees. Die uitdryf van

<sup>23</sup> Die ontmaskering van menslike leuens is een van die belangrikste doelstellings van die meeste groot literêre werke: daarom word in sodanige tekste ironie gebruik met die “*sharp edge*” [Hutcheon 1995] en ook parodie, om deur kontras insig op te skerp. Tsjechov, Ibsen, Brecht, Beckett, Kafka, Borges en andere, en in Afrikaans Etienne Leroux en betrokke literatuur, is enkele duidelike voorbeelde hiervan.

<sup>24</sup> Die 1933-vertaling praat van “*smart*”.

<sup>25</sup> Vergelyk Brown, Driver & Briggs 1977:780.

<sup>26</sup> “*Certainly pain is also central to the modern Western experience of childbirth... the world in which pain is a kind of tunnel through which one passes to a new stage of being*” [Morris 1993:182]. Die simbool van geboorte met die geassosieerde pyn, is ‘n primordiale simbool.

<sup>27</sup> “*The most effective weapon against the flux of nature is art*” [Paglia 1990:28].



die mens uit die paradys dra die finale breuk met 'n ruimte waar oënskynlik aanvanklik sonder pyn geleef is. Die paradys bly hierna die simbool van 'n pynlose toestand, 'n toestand sonder die kennis van goed en kwaad, toe net goed bestaan het. Ook die verlange wat hieruit sou kom, is 'n pynlike verlange vanweë die geassosieerde bewussyn van verlies. Al wat oorbly, is 'n terugverlange na 'n soort paradyslike toestand toe. Die paradys korrespondeer met hunkering, baarmoeder, water, veiligheid, geborgenheid, godheid wat alle verantwoordelikheid neem – om mense te kan wees wat soos kinders kan speel en geniet. Kennis van goed en kwaad, die totstandkoming van die teenstelling, spanning, vernietig die onskuld en laat verdwyn die paradys.

Deur die lees van hierdie mite is gepoog om die verwantskap aan te dui tussen pyn en primordialiteit. Daarom word pyn geles as die noodsaaklike krag om 'n verbintenis met die primordiale te verseker. Pyn is primordiaal, maar vorm ook 'n brug tot die primordiale. **Pyn dwing die mens om die primordiale te ontsluit** indien daar 'n **vreeslose of vreesveragte drif** is om tot die oergrondslae deur te dring. Pyn help vorm die deurgang na die verlede. Die verlede of mite (geles as storie, weergawe, verhaal en nie onware versinsels nie) van pyn word weergegee in 'n teks, 'n literêre teks ten einde 'n perspektief vir die toekoms, en daarom die lewe vorentoe, te vorm.<sup>28</sup>

In die volgende teks van Tolstoi is hy op juis hierdie vreesveragte wyse besig om te vra na die oorspronge van pyn en 'n hanteringswyse daarvan vir die toekoms.

### 1.2.2. Tolstoi se fabel

Rondom sy vyftigste jaar, gevestig as skrywer en as gesinsman, materieel goed versorg, beleef Tolstoi 'n intens pynlike en wanhopige tydperk van lyding en melankolie. Hiervan getuig sy werke na die literêre en kunsbesinningsfase. Sy psigologiese dispoisies noop Tolstoi tot die vra van wesenlike vrae waarvan die volgende narratiewe, Tolstoi se eie verhaal en die fabel, in *A Confession*<sup>29</sup> getuig.

<sup>28</sup> Vergelyk ook hier die funksie wat Jung aan die mites toeken op p. 33 van hierdie hoofstuk.

<sup>29</sup> Die teksverwysing in die bronnelys word gedoen aan die hand van die Engelse spelling, Tolstoy, soos van die bron self. Die meer Afrikaanse spelling, Tolstoi, word egter deurlopend gebruik. "*A Confession*" [Tolstoi 1987:19-80] is die eerste van vier tekste wat in die bundel verskyn.

Op soek na 'n metafoor om sy persoonlike ervarings aan ander te verduidelik, gebruik hy 'n ou Oosterse fabel<sup>30</sup>: 'n Reisiger was deur die woestyn op pad toe hy skielik deur 'n wilde ongedierte gekonfronteer is. Uit angsk vir die verwoede dier, het die arme reisiger in 'n droë put gesprong. Toe hy dieper af in die put wou klim, gewaar hy onder op die bodem 'n draak met 'n wyd oopgesperde bek - gereed om hom te verslind. Omdat die man nie graag deur die ongedierte op die rand van die put of deur die draak op die bodem opgevreet wou word nie, het hy aan 'n wilde bos wat uit 'n krakie in die kant van die put gegroei het, vasgeklou. Terwyl hy daar hang en sy hande swakker word met 'n stadig verslappende greep, het hy sowaar nog iets bykans ongelooflik gewaar: twee muise by die bos. Een was swart en die ander wit. Hulle was baie bedrywig rondom die stammetjie van die bos waaraan hy gehang het - besig om die stam stadig maar seker af te knaag! Terwyl hy hopeloos tussen die twee uiterstes, die ongedierte en die draak, gehang het en gewag het dat die noodlot hom maar moes inhaal, gewaar hy skielik iets anders. Terwyl hy fyn kyk, sien hy 'n paar kosbare druppels glinster aan die blare van die bos waaraan hy vasklou. Dit was heuningdruppels. Die reisiger sien dit. Hy weet sy dood en einde is onafwendbaar, maar wanneer hy die heuning gewaar, reik hy uit, bereik dit met sy tong en lek die heuning gretig af.

Tolstoi sê dan dat dit voorwaar geen fabel is nie, maar 'n letterlike onbetwisbare waarheid wat almal kan verstaan.<sup>31</sup> Hy vra dan verder: Wat sal die uitkoms wees van dit wat ek vandag doen; van dit wat ek môre sal doen? Wat sal die uitkoms en uiteinde van my lewe wees? Waarom behoort ek te lewe? Hoe sal ek enige iets gedoen kry? Is daar in my lewe enige sin en doel wat die onvermydelike dood wat op my wag, nie ongedaan gaan maak en gaan vernietig nie? Hoe sal ek op die heuning bly fokus in plaas van op die draak, die muise en die ondier en wat moet ek in elk geval met hulle maak?

<sup>30</sup> Hierdie fabel word vry vertaal in Afrikaans en opsommend (eie aanbieding) aangebied uit "A Confession" [1987:31-32].

<sup>31</sup> "And this is no fable but the truth" [1987:32]. "Then the play of light and shade, the comic, the tragic, the touching, the beautiful, and the frightening aspects of life comforted me. But when I saw that life is meaningless and terrible, the play in the mirror could no longer amuse me" [1987:33]. Tolstoi teken homself in hierdie pynlike vraagtydperk as iemand wat verdwaal het in 'n woud [1987:39]. Hy wys egter ook uit hoe essensieel die vraag na die betekenis en lewensin vir alle mense is: "My question, the one that brought me to the point of suicide when I was fifty, was a most simple one that lies in the soul of every person. from a silly child to a wise old man. It is the question without which life is impossible, as I learnt from experience" [1987:34].

Kommentaar: Drie belangwekkende elemente van Tolstoi se narratief, is **eerstens** sy soeke na 'n metafoor(soos hy dit self noem)<sup>32</sup> om sy persoonlike ervaring mee te verwoord. Vir die skrywer van *War and Peace* en ander klassieke werke is verwoording en verduideliking nie genoegsaam nie. Daarom is **tweedens** die aantal primordiale elemente wat telkens in die letterkunde terugkeer, opvallend in die fabel waarmee Tolstoi sy belewenis en perspektief verwoord: die reis, dier, draak, wit en swart, angs, die bedreiging van die dood. **Derdens** bevat Tolstoi se verhaal die kernmomente van wat as pyn gesien word. Die menslike toestand word geteken as een waarin eksistensiële pyn 'n elementale<sup>33</sup> rol speel. In die ontplooiing van hierdie studie sal later op al drie hierdie sake voortgebou word.

Al drie hierdie elemente is terug te vind in die werkwyse van die volgende vier gedigte. “*Ignatius*” en “*Die Aquinaat*” tree op as gestaltes of ook simbole genoem vanweë die betekenisrykdom wat hulle name as gestaltes open. Die naam “*breyten*” wil ook universele simbool van die mens as individu wees. Primordiale simbole soos “*boom*” en “*blom*” word in die gedigte gebruik. Derdens gee die gedigte 'n spesifieke perspektief op pyn, wat as elementale deel van menssyn gesien word.

### 1.2.3. Vier Afrikaanse Gedigte

#### 1. *Ignatius bid vir sy orde*<sup>34</sup>

*Dat pyn bestaan, is nodig, Heer,  
sodat U aarde vol kan vloei  
van rykheid, en die soet geduld  
óók aan U vreemde boom kan bloei.*

*Maar gee vir óns die lot van smart*

#### 4. *breyten bid vir homself*<sup>35</sup>

*Dat Pyn bestaan is onnodig Heer  
Ons kan goed genoeg Daarsonder leef  
'n Blom het nie tande nie*

*Dood is wel die enigste vervulling*

*Maar laat ons vleis muut soos vars kool bly*

<sup>32</sup> Daar sou wel in gesprek getree kon word of dit bloot 'n metafoor is. Is dit nie 'n dalk eerder 'n reeks (primordiale?) simbole is, waarmee uitdrukking gegee word aan die diepste psige van die mens nie?

<sup>33</sup> Dit wat as elemente beskou word, lê grootliks buite die menslike psige. Elemente is water, aarde, vuur, lug – die grondstowwe of mees basiese stowwe waaruit die heelal saamgestel is. Op simboliese vlak het die elemente 'n belangrike funksie. 'n **Vuur**stelende Prometheus word byvoorbeeld gesien as die skepper van die mens; ook omdat hy aan hulle kreatiwiteit verleen en sodoende die moontlikheid van kuns geskep het.

<sup>34</sup> Alle aanhalings van Van Wyk Louw se werk kom uit die *Versamelde Gedigte*. Verse: 1981b:169 en 170.

<sup>35</sup> Alle aanhalings van Breytenbach se werk kom uit sy *Ysterkoei-blues*. Hierdie vers : 2001:21.

*tot aan die einde van U dae;  
laat daar aan ons gepynig word.  
maar ons nooit pyn maak nie of klae.*

## **2. Die Aquinaat bid vir homself**

*Die Weet is ontsettend soos die dood.  
Die streng gevoegdheid van die Synde staan  
Magtig en genadeloos en bind my, Heer;  
En U, o God, wil dat ek dit verstaan.  
  
Ek dank U vir my wete, en ek smeeek  
Om nederigheid oor my onwetendheid;  
Maar Heer, laat U Genade, onbegrepe,  
Broei oor my woeste waarheid in die Tyd.*

**3. Die gode is groot en eensaam in die nag**  
*en hang self soos geelvrugte aan die boom;  
maar ek tuur af in die smal skag  
van hierdie sonlig, en ek dink nie vroom:*

*ek ken die laaste groot droom van my ras  
- my oë kan die sterreplas nie peil.  
en meer as Bloed, ja, is Betekenis -  
maar bloed is sigbaar, en die woord is yl.*

[N.P. van Wyk Louw]

*Maak ons vastig soos 'n vis se pienk lyf  
Laat ons mekaar bekoor met oë diep skoenlappers*

*Begenadig ons monde ons derms ons harsings  
Laat ons gereeld die soet aandlug smaak  
In lou seë swem, met die son mag slaap  
Rustig op fietse ry die blink Sondae*

*En geleidelik sal ons wegvrot soos ou skepe of bome  
Maar hou Pyn vër van My o Heer  
Sodat ander dit mag dra*

*In hegtenis geneem sal word. Verbrysel*

*Gestenig*

*Gehang*

*Gegésel*

*Gebruik*

*Gefolter*

*Gekruisig*

*Ondervra*

*Onder huisares geplaas*

*Die kromme nore mag haal*

*Tot dowwe eilande verban tot die einde van hul dae  
Wegkwyn in klam gate tot groen slymerige smekende bene*

*Hul koppe vol spykers, maaiers in die mae*

*Maar nie Ek nie*

*Maar ons nooit Pyn gee of klae.*

[Breyten Breytenbach]

Die gesprek tussen die vier gedigte, drie van Van Wyk Louw en een van Breytenbach, is 'n voorbeeld van een teks wat deur 'n interspel ander tekste dekonstrueer (oënskynlik) om 'n alternatiewe perspektief op pyn te gee. Aanvanklik roep die Breytenteks die inhoud van die eerste Louwteks op en parodieer dit. Die drie aangehaalde Louwtekste kom uit *Nuwe Verse*.

Die hier aangehaalde derde teks<sup>36</sup> staan in bundelverband eerste. “*Ignatius bid vir sy orde*” volg en derdens staan “*Die Aquinaat bid vir homself*”. As die Breytenteks fyn gelees word, blyk daar ‘n reaksie op al drie hierdie Louwgedigte. Die inhoud en struktuur van die Breytenteks is ‘n parodie, maar ook gespreksmatige reaksie op, en alternering van die inhoud van, die *Ignatius*- teks. Hierin speel naas parodie ook ironie ‘n belangrike rol.

In die Louw tekste (veral die eerste twee) is die gesprek (geding) primêr met God. God word selfs gesuggereer as die instansie vir die pyn, alhoewel dit die mens en die oogmerke van die Goddelike instansie ter wille is. By “*breyten*” is die gesuggereerde agent vir die reële pyngestaltes wat geënumereer word, die mens wat dit aan ander mense doen. In die Breytengedig is die gesprek primêr met die Louwtekste en sekondêr word God betrek - meer as simbool as in Sy persoon. Waar die kader waarteen die Louwteks uitspeel, die metafisiese is met die oog op ‘n geestelike vorming en die toekoms (werkwoorde in lydende vorm), is die kader in die Breytenteks die sintuiglik aardse en die genieting van die hede (werkwoorde stellend). Tog word in die Breytenteks die onvermydelikheid van die onverkieslike pyn met die gebruik van die toekomende tyd aangedui (“*geleidelik sal ons wegvrot*” wat kulmineer in “*wegkwyn [...] tot [...] smekende bene*”).

Die ironiese spel in die Breytenteks lê in die versugting teen die pyn vir hom as individu, maar gelyktydig word met die herhaalde gebruik van “*ons*” en “*ek*” sy insluiting by, en deelhê aan die pyn aangedui. In die teks word die futiliteit van bid teen pyn aangebied, in die wete dat waar mense is, die een die ander pyn sal aandoen, terwyl die diepste versugting die teenoorgestelde is. Die oplossing lê daarom nie in die wegbid van die pyn nie, maar dat mense dit nie aan ander mense doen nie (“*Maar ons nooit Pyn gee of klae*”) omdat hulle weet hoe verskriklik dit is. Bowendien is daar alternatiewe vir “*ons*” soos “*rustig fietsry, lou seë, bekoor* en om *pienk*” (teenoor die rooi van bloed) “*vis*” (simbool van die christendom) se “*vastigheid*” (teenoor onwetenskap van Aquinaat) te hê. Beide Louw en Breyten erken die elementaliteit van pyn, maar hulle ken alternatiewe oorspronge daaraan toe en daarom ook alternatiewe wyses van hantering daarvan. Louw stel hom ondergeskik, alhoewel dit vir hom pynlik is, aan ‘n wetende goddelike instansie. Dit is Louw se persoonlike geding met God –

<sup>36</sup> “*Die gode is groot en eensaam in die nag*”, Louw 1981b:169.

ook oor kennis en die pyn van onwetenheid. Breyten se “geding” is met Louw oor die duidelike menslike kant wat pyn het.

Uiteindelik maak Louw en Breyten nie radikaal uiteenlopende punte nie. Althoe verbeeld vanuit verskillende hoeke dat pyn elementaal is, die mens pyn as intens sleg ervaar en dat die sprekers dit daarom tog nie aan ander moet doen nie. Louw sien pyn as ‘n deel van die werklikheid, maar vormend en in diens van God en die mens. Wete en die onvermoë tot volledige verstaan, dit wil ook sê om betekenis te verkry in die werklikheid en in die pyn sonder die “*Bloed*” (Christus), (terwyl die konkrete “*bloed*” of aardse van Breyten, baie toegankliker is) is wesenlik pynlik. Daarom is daarvoor genade nodig. Louw spel die elementaliteit van pyn uit, maar wil die Goddelike hand en werkwyse daarin erken, selfs al “*dink*” hy nie “*vroom*” nie. Breyten dui die menslike aandeel en handeling in die toediening van pyn aan. Daar word duidelik gesuggereer met die enumerasie van die pyn (tweede deel van die Breytengedig) dat die mens pyn selfs aan God en aan andere gedoen het oor hulle godsdiens. Hierdie reeks spel egter akronimies “God”. Christus, lydende mens en spreker van die gedig is verweef in die tweede deel van die gedig waarin Breyten fokus op die pyn.

Hulle verskil wel oor die noodigheid van pyn. Louw bely in gebed dat pyn noodsaaklik is vir die rykheid en geduld waarnatoe die menslike gees moet groei. Daarom vra hy vir die lot van smart. Breyten ontken die noodsaak vir die bestaan van pyn, want “*daarsonder*” kan die mens leef. Vir die Breytenparodie word die tweede gedig se titel gebruik, “*Die Aquinaat bid vir homself*.” As die eerste twee titels vergelyk word, “*Ignatius bid vir sy orde*” en “*breyten bid vir homself*”, skuif Breyten oënskynlik die fokus van die ander na die self. Die gebruik van hoofletters of die weggelating daarvan in die Breytenteks is seggend. In die hele bundel, *Die Ysterkoei moet sweet*<sup>37</sup>, word baie min hoofletters gebruik en daarom is die enkele van besondere betekenis. Die naam “*breyten*”, in teenstelling met die res van die vers, word met ‘n kleinletter gespél in die titel. Daarmee verkry “*breyten*” ook ‘n simboliese waarde, meer as dat dit oor die persoon en digter, Breyten, self gaan. Verskeie ander woorde met hoofletters aksentueer daardie woorde en begrippe in teenstelling met die eienaam. Al word

<sup>37</sup> Hierdie spesifieke gedig kom uit Breytenbach se eerste bundel, *Die ysterkoei moet sweet* (1964), maar word aangehaal uit sy versamelbundel, *Ysterkoei-blues*, 2001: 21.

‘n gestalte, Ignatius, vervang met die naam van die skrywer, dui die kleinletter aan dat Breyten nie die fokus van die gedig is nie. Met die hoofletter by “My” in die vierde strofe, word ‘n verwantskap gesuggereer tussen die “My” en Christus. Dit word bevestig deur die verwysing na die “*ander*” wat die pyn moet “*dra*”. Die enumerasie van die gestaltes van pyn wat horisontaal volg, verwys duidelik na die lyding van Christus self (“*verbrysel, gegésel, gekruisig, ondervra*”). Anders as in “*Ignatius bid vir sy orde*” word vir “*varsheid, vastigheid, medemenslike bekoring, begenadiging, soet aandlug, lou seë, rustigheid en blink Sondae*” gevra. En dan word pyn nie as omvattende en abstrakte smart aangebied soos in die Louwgedig nie. Die soorte pyn, soos aangedoen deur ander mense, word gekonkretiseer, maar ook die verskriklikheid daarvan. Die fokus is nie die gevolge of resultaat wat pyn kan hê soos in die Louwgedig nie of ‘n gebed om bystand vir die manier waarop pyn verduur kan word nie. Breyten vra die Heer om nie vir hom die pyn te laat toekom nie, want dié Heer wat self hierdie pyn moes deurgaen, weet proefondervindelik dat ‘n mens dit allermens vir jouself kan vra of toewens. Nogtans word in altwee die verse gevra dat hulle nie die pyn aan ander moet doen nie en ook nie daaroor mag kla nie. Daarmee word die bestaan van pyn erken.

Breyten se vers werk verder met ‘n diep, maar subtiel aangebode ironie. Al vra hy dat daar tog nie gely moet word nie, wys hy uit hoe mense, “*ons*”, “*wegvrot*” en “*wegkwyn*” tot “*smekende bene*” (dit wil sê biddende bene), en so in elk geval gestroop word soos Ignatius vra. Daar lê ‘n teenstelling tussen wat gevra word en wat wel gebeur. Hierdie elementale ingreep van ongevraagde pyn in menslike lewe en die menslike kondisie is die pynlike energie wat telkens nuwe tekste laat ontstaan om nogeens perspektief daarop te verkry (die skepper), te skep en te gee (vir lesers) deur ordening in ‘n teks.

Naas die gebruik van simbole om uitdrukking te gee aan die elementaliteit van pyn, word die belang van die vernuftige gebruik van ironie en parodie vir die uitdrukking van pyn deur hierdie tekste geïllustreer. Die volgende lens, naamlik die psigoanalitiese, gee drie perpektiewe op die onderliggende psigologiese dinamika van pyn. In die gang van hierdie uiteensetting, word kommentaar ingevoeg en van literêre tekste gebruik gemaak ter wille van konkretisering. Daardeur word die fyn balans tussen literêre tekste, die werklikheid

en die psigologiese funksionering van die mens aangedui. Die eerste voorbeeld, die narratiewe aanpak van Viktor Frankl in sy verduideliking van sy logoterapie en die ontstaan daarvan kan as literêre teks gelees word. Logoterapie werk dikwels met die bewustelike praktisering van ironie of dan psigologiese inversie.<sup>38</sup>

### 1.3. 'n Psigoanalitiese lens.

#### 1.3.1. Viktor Frankl

*"Eksperiment van die krisis*

*Ongeveer vyftig kilometer wes van München in die provinsie Beiere is 'n plek met die naam van Landsberg. Net suid van Landsberg loop 'n pad na Kaufering, vyf kilometer verder. Teen skemerdag, een oggend in die begin van 1945, het 'n groep krygsgevangenes, begelei deur SS-soldate, in kolonne van vyf op die pad gestap. Hulle was onderweg om in 'n reusagtige fabriek daar naby in die woud te gaan werk. Dit was uitgeteerde, verwaarloosde gestaltes wat daar in die pad aangestap het. Stap is eintlik die verkeerde woord. Hulle het voortgestrompel, hulself voortgesleep terwyl hulle ent-ent op mekaar geleun het. Hulle bene, dik geswel van die watersug, kon selfs hul skrale gewig van om en by die veertig kilogram kwalik meer dra. Hul voete was pynlik, want hulle was vol swere, etterende skaafplekke en oopgebarste wintervoetsere. Wat het in die gedagtes van dié mense omgegaan? Hulle het gedink aan die sop wat hulle daardie aand tydens die daaglikse maaltyd sou kry en oor die kanse dat hulle dié aand so gelukkig sal wees om, behalwe die sopwater, ook een van die aartappels wat daarin sal dryf, in die hande te kry. Hulle het gewonder by watter groep hulle netnou, wanneer die werk begin, ingedeel sou word: of hulle in die groep van een van die gevreesde opsigters sou beland of dalk in die groep van een of ander relatief vriendelike wag. So het die gedagtes van die manne rondom die alledaagse sorge van 'n krygsgevangene bly draai.*

*Skielik het sulke gedagtes vir een van daardie manne te platvloers geword. Hy het geprobeer om sy gedagtes na ander, meer menswaardige dinge te verplaas. Toe dit hom nie wou geluk nie, het hy 'n plan bedink: Hy het nou geprobeer om homself van hierdie*

<sup>38</sup> Vergelyk die twee werke van Frankl: *Sê ja vir die lewe*, 1980: 94. Sien ook *Waarom lewe ek*, 1975:102 - 106, oor die paradoksale intensie as tegniek van logoterapie.



*smartlike stuk lewe te distansieer. Hy het geprobeer om bo homself uit te styg en die situasie as 't ware uit 'n toring, asof uit die toekoms, te bekyk. Hy het probeer om 'n teoretiese blik op die omstandighede te kry. Hy het hom verbeel hy staan agter die kateder in 'n Weense technikon en hou 'n voordrag oor die dinge wat hy nou beleef. In sy gedagte het hy 'n voordrag gehou oor die onderwerp 'die sielkunde van 'n krygsgevangenekamp'.*

*As u dié man van nader kon bekyk, sou u sien dat daar aan sy oorhemp én sy broek 'n klein linnelappie vasgewerk is met die nommer 119.104 daarop. En as u in die registers van Dachau sou gaan naslaan, sou u vind dat daar teenoor dié nommer 'n naam van 'n gevangene staan: Frankl, Viktor. Die voordrag wat daardie man destyds so in sy gedagtes gehou het, wil ek nou in hierdie werklike saal van die werklike Weense technikon vir die eerste keer werklik hou. Ek sal probeer navertel. Die destydse toespraak het so begin: In die sielkunde van die konsentrasiekamp kan ons, sover dit die geestelike reaksie van die gevangenes op die kamplewe aangaan, 'n aantal fases onderskei. Die eerste fase tree in wanneer die gevangene in so 'n kamp opgeneem word. Dit is die fase wat 'n mens 'opnameskok' kan noem. Stel u voor: ... "[Uit "Sê ja vir die lewe" 1980:3-4].*

*"... Alleenspraak in die oggendskemer*

*Grys is die oggendskemering om jou, grys die hemel bo jou, grys die sneeu in die vaal oggendlig, grys die vodde waarin jou makkers gehul is, grys hul gesigte. Jy begin maar weer jou gesprek met jou geliefde of jy begin jou klag en jou vrae vir die duisendste keer na die hemel stuur. Vir die duisendste maal worstel jy om 'n antwoord, worstel jy om die sin van jou lewe en die offer wat jy bring, om die sin van jou stadige sterfproses. Maar in 'n laaste opflikkering teen die troosteloosheid van die dood wat voor jou staan, voel jy hoe jou gees die grysheid om jou deurbréék, hoe hy uit die troostelose en sinlose wêreld uitbreek om jou dan uiteindelik van êrens af op jou vrae na die bestaan van 'n uiteindelijke sin 'n seëvierende "Ja !" toe te jubel . . . **et lux in tenebris lucet**, en die lig skyn in die duisternis. . ."*

[Frankl 1980:10]

Wanneer Frankl die oorsprong van sy akademiese teoretisering in lesingvorm aanbied, begin hy met 'n narratief, ingebed in werklike diepgrypend pynlike lewenservaring. Daarmee verhoog hy die relevansie, impak en bevatlikheid van sy teoretisering. Hy bevorder die intuïtiewe begrip van sy teoretisering deur die kontekstuele herkoms te verhaal. Met die verhaal bied hy konkreet deur voorstelling die verband tussen teorie en praktyk aan. Uit die lyding in konsentrasiekampe groei die voorstelling. Die verhaal en sinduiding groei uit die lewenspraktyk. Deur lyding het die verhaal en die teorie van logoterapie tot stand gekom. Uit die grys van lyding groei die lig, uit die pynlike soeke kom die lesing van die werklikheid en sin, kom die narratiewe wat onder andere ook sin in praktyk is. Die narratief word draer van die omgang met pyn. Die narratief word draer van verworwe sin en van die menslike reaksie op pyn.

Hierdie verhaal is 'n reisverhaal. Dit begin konkreet gesitueer, baie presies aangedui op 'n pad in 'n konteks van vasgekeerdheid, gevangeneskap en akute lyding. Strompelende seer en gebarste voete bereik die welgeklede posisie agter die kateder. Die strompeling eindig in 'n Weense teknikon tussen luisteraars. Dit is ook 'n innerlike reis van honger, sop, grysheid en sinneloosheid na 'n objektiverende verhaal, selfverwesenliking en lig en die vind van 'n taak met betrekking tot die mensdom. Dis 'n reis van pynlike selfervaring na 'n teks in diens van die menslikheid in die algemeen. Die individuele reis van ekstreme en akute lyding word kreatief en selfoorstygend voltrek in 'n inspirerende teks. Die fokus van die teks is nie die voorstelling van die lyding en pyn van die individu nie, alhoewel dit die primêre boustof is waarmee die luisteraars kan identifiseer. Die primêre fokus van die teks is 'n illustrasie van die kuns en krag van kreatiewe omgang met die pynlike gegewe van die menslike syn. Die teks is 'n demonstrasie van die kreatiewe krag van pyn by 'n kreatiewe interpreteur van die werklikheid.

In die proses word die kreatiewe krag van die narratief, met die universele verskynsel van die syn van pyn as grondstof, gedemonstreer. Ook die tragedies was verhale van die pyn van menslikheid. By baie van die tragedieskrywers word die verantwoordelikheid van individue as gevolg van menslike foute of gebreke as belangrike uitgangspunt vir die oorsaak van die pyn geïllustreer. Frankl se verhaal lê die klem op die mens se

verantwoordelikheid om sy menslike kreatiewe vermoë te gebruik tot die oorstyging van pyn waaroor hy nie fisiese beheer of mag het nie en ook oor pyn waarvoor hy nie self verantwoordelik is nie. Op 'n vlak is dit die proses wat homself voltrek by die skep van literêre tekste. Vir Frankl was die objektivering van sy omstandighede 'n verbeeldingryke, maar terapeutiese proses. Skrywers soos Etienne Leroux<sup>39</sup> en Elisabeth Eybers<sup>40</sup> beklemtoon die terapeutiese waarde van die skryfproses.

John Maes dui in die volgende fokus op pyn die belangrike rol aan wat medemense vir mekaar kan speel in 'n proses van pynhantering. Hierin speel die soeke na betekenis 'n belangrike rol.

### 1.3.2. John L. Maes.

In sy boek, *Suffering* [1990], gee Maes 'n omvattende analise en beskrywing van die aard van lyding. 'n Mens sou sy perspektief kon tipeer as 'n semantiek van die verskynsel pyn soos dit in individue en die menslike lewe in die algemeen waargeneem word. Wanneer Maes konkrete illustrasiemateriaal soek, gebruik hy individue se verhale en ervarings of dikwels juis literêre tekste om te **beskryf wat die kenmerke van pyn of lyding is**. Op 'n tweede vlak word **die betekenis of semantiek van pyn** in mense se lewe ook uitgewys, waaruit ook blyk hoe hulle daarmee omgaan. Betekenis hou dikwels verband met insig, die vind van betekenis of sin. Omvattend kan dit beskryf word as die kreatiewe krag van pyn wat tot groei in mense se lewens lei. Tekste, stories en legendes dra by tot illustrasie of konkrete verduideliking.

Maes verwys na die Duitse legende wat Kurt Koffka vir die Gestaltpsikologie gebruik om die besondere belang van **individuele persepsies**<sup>41</sup>, ook wat pyn betref, te verduidelik: 'n Man op reis, het in stormagtige weersomstandighede oor *Lake Constance* gery sonder dat hy daarvan bewus was. Toe hy uitgeput na die lang rit veiligheid bereik

<sup>39</sup> "And my writing, as far as I am concerned, is a form of psychotherapy" [Leroux 1980:132].

<sup>40</sup> "As ek nou na my verse kyk, merk ek dat baie van hulle niks ander is as 'n mompelende gesprek met myself nie" Eybers [1978:110 ook 15-28]. "Vir elke knelling van nou en hier vind jy 'n noodluik van papier" [Eybers 1995:567]. Ena Jansen skryf oor die verwantskap tussen pyn en skepping by Eybers: "...kreatiwiteit nou saamhang met pyn. ...ballingskap as poëtiese impuls" [Jansen 1996:77, 79, 87].

<sup>41</sup> In Maes [1990:14]; Kurt Koffka 1925:27-28.

en by die herbergier kom, het dié met ontsag en verwondering gevra of die ruiter weet dat hy bo-oor die meer gery het. Die ruiter het onmiddellik dood neergeslaan. Die persepsie van die werklikheid was vir hom erger as die werklikheid self. Persepsie is primêr 'n psigologiese aangeleentheid. Verskillende persepsies veroorsaak dat mense verskillende individuele gekleurde gebeure as lyding ervaar. Daarom word lyding op so 'n wye verskeidenheid maniere in literêre werke benader en aangebied.

Maes beweer dat 'n mens lyding beter **verstaan** in **subjektiewe kategorieë** soos dit byvoorbeeld in Job 30:9-20<sup>42</sup> uitgedruk word [1990:16]. Hier is 'n ek-spreker wat in die trant van die Belydenispoësie of die Romantiek konkreet op emosionele vlak uitdrukking gee aan sy persoonlike ervaring. Die ervaring van lyding is subjektief en persoonlik, maar die **oorsprong** daarvan is dikwels primêr **interpersoonlik**: “... *suffering is always interpersonal for human beings, that at the core of suffering is the sense of being cut off from normal human relationships. Therefore the greatest pain in suffering may be the loneliness*” [1990:20]. Uit die Jobteks blyk die interpersoonlike aard van lyding, Job se klagtes oor verlore aansien, sy weerloosheid na verwerping deur mense. Maes [1990:39] leen die term *eksistensiële isolasie* by Yalom om die spesifieke kwaliteit van alleenheid wat aan die kern van lyding lê, mee uit te druk. Hierdie ervaring van eksistensiële isolasie lê aan die dieptepunt van lyding. 'n Toestand wat ten nouste hiermee saamhang, is uitsigloosheid wat uitmond in wanhoop.

**Wanhoop** [1990:29-33; 108-143] is een van die fundamentele uitdrukkingswyses van pyn. Veral die duur, intensiteit en onontkombaarheid van lyding kan later tot wanhoop ly. Vir Dante bevat **die hel** veel fisiese pyn. Tog is dit primêr die plek van wanhoop: “Needs

<sup>42</sup> 9. En nou sing hulle liedjies oor my en word ek deur hulle gespot. 10. Hulle verafsku my en wil niks met my te doen hê nie, dit is vir hulle niks om my in die gesig te spoeg nie. 11. God het my weerloos gemaak, hulpeloos; mense behandel my nie meer met eerbied nie. 12. Die gespuis val my goedsmoeds aan, hulle stamp my onderstebo, hulle bewerk my ondergang. 13. hulle breek my lewenspad op, hulle kry dit reg om my te vernietig sonder dat iemand hulle help. 14. Soos deur 'n wye bres kom hulle aan, kom hulle tussen die puinhope deur aangestorm, 15 en ek word deur angs oorval; my aansien het soos die wind weggewaai, my hoop op uitkoms het soos 'n wolk verdwyn. 16. Nou is daar geen hoop meer vir my nie, ondergang staar my elke dag in die gesig. 17. Elke nag skiet pyne deur my liggaam, knaagpyne wat nie end kry nie. 18. Deur die groot geweld van God hang my klere vormloos aan my, word ek gewurg soos deur 'n boordjie om my nek. 19. Hy gooi my in die modder asof ek stofen as is. 20. Ek roep na U om hulp, maar U antwoord my nie. Hier staan ek, maar U steur U nie aan my nie.” Die Bybel. 1983-vertaling.

*must we quit this realm of all despair.*"<sup>43</sup> Job verwoord wanhoop wanneer hy die dag van sy geboorte vervloek in Job 3: 3-4; 11-13. Kierkegaard sluit hierby aan. Hy stel dit so kras dat hy die fisiese dood, wat vir hom net 'n deurgang is, teenoor wanhoop stel. "*Yet in another and still more definite sense despair is the sickness unto death... the torment of despair is precisely this, not to be able to die.*"<sup>44</sup>

Hierdie ervarings van alleenheid, isolasie en wanhoop, het veral te make met omvattende pynkonstrukte. Wesenlik hou hierdie pynkonstrukte verband met primordiale verskynsels van **eksistensiële limiete of grenservarings** soos dood, verliese op verskeie vlakke, verveling, vrees vir nie-bestaan [1990:21]. Daar word kortliks verwys na drie relevante reaksies by grenservarings. Spiritueel ingestelde mense vra na 'n **Opperwese** en sy rol [1990:20, 25, 53-63]. 'n Tweede algemene reaksie is die **soeke na sin of betekenis** [1990:11,12,23,160-170]. Derdens help 'n reaksieproses van **depersonalisasie** mense met die hantering van pyn [1990:18,19,20].

In die alleenheid en gedruk deur **grenservarings roep die mens na 'n Opperwese** ("*Ultimate Being*"). Teen die agtergrond van Almag ("*Ultimate Power*") word die misterie uitgespeel. 'n Ervaring van vervreemding van 'n Opperwese is die kern van wanhoop. "*Is this what makes the spiritual elements of hope and despair so crucial to an understanding of suffering?*" [1990:21]. Hieraan is prominent uitdrukking gegee deur die Jobteks. Sy verhouding met die Opperwese voorkom disintegrasie by Job. Oorkoepelend kan die soort verhouding as spiritualiteit benoem word. Maes [1990:26] onderskei drie primêre maniere waarop spiritualiteit beleef kan word, naamlik as 'n aanvoeling van 'n buite-menslike teenwoordigheid, as 'n ervaring van 'n finale verhouding en as 'n bewussyn van spesiale betekenis vir die lewe asof geroep van buite die self.

Skrywers kan voel dat die spesiale betekenis van hulle lewe is om te skryf; dat hulle geroep is daarvoor. Die betekenis van die lewe word dan teen die roepingsagtergrond geïnterpreteer. Wanneer die gebeure in die lewe te kompleks word om binne die

<sup>43</sup> Dantc. *The Divine Comedy I. Hell*. 1981: 287 reël 84.

<sup>44</sup> Kierkegaard Søren 1954:144, 150. In hoofstuk 4 van hierdie studie word die kreatiewe krag van pyn vanuit die wanhoop tot hoop bespreek aan die hand van Jurek Becker se *Jacob the Liar*.

raamwerk van die spirituele belewing betekenis te verkry, begin lyding of pyn. Dis juis teen hierdie agtergrond om te midde van pyn opnuut na betekenis te vra en na die rol van die gode in pyn as sodanig dat die Griekse tragedie sy ontstaan gehad het. Die proses word uitgespel in die eerste gedeelte van Hoofstuk 2. Die teodiseevraagstuk<sup>45</sup> lê in die verlengde van die belewenis. In hoofstuk 4 in die bespreking van *Kanna Hy Kô Hystoe* word dit weer ter sprake gebring. Die pyn wat uit 'n ervaring van verlatenheid deur 'n Opperwese ontstaan of die vraag na 'n God se betrokkenheid by pyn, kry op direkte en indirekte wyse omvangryk uitdrukking in literêre tekste. Die Genesismitemite, Tolstoi se teks, Louw en Breytenbach se tekste betrek al drie hierdie aspek van pyn in literêre tekste op verskillende wyses.

Tweedens meen Maes dat dit juis pyn is wat ons menslikheid waarborg. Die mens **soek altyd na sin of betekenis** wanneer hy ly - selfs al is die betekenis destruktief. David Bakan stel dit radikaal: *"To attempt to understand the nature of pain, to seek to find its meaning, is already to respond to an imperative of pain itself. No experience demands and insists upon interpretation in the same way. Pain forces the question of its meaning, and especially of its cause, insofar as cause is an important part of its meaning"* [1968:57]. Hierdie vraag na betekenis tydens lyding is onlosmaaklik verbind met die kreatiewe krag van pyn en die skeppingsproses by kunstenaars. Maes verduidelik aan die hand van Tolstoi se *"My Confessions"* dat as Tolstoi vandag geleef het en medikasie ontvang het om sy serotonienvlakke te verhoog, hy hoogs waarskynlik minder doelgerig en volhoudend na betekenis sou soek. Van sy literêre werke sou dan nie bestaan het nie.

Die primêre uitgangspunt van Viktor Frankl se logoterapie, wat hy in die midde van die pyn van konsentrasiekampe ontwikkel het, is gebaseer op hierdie tese dat die mens betekenissoekend of op soek na sin is. Allport skryf in die voorwoord tot Frankl se boek *Man's Search for Meaning*: *"Die sentrale tema van die boek is: om die lewe te leef beteken lyding; om die lewe te oorleef beteken om sin in lyding te ontdek"* [Frankl 1975:6]. In sy boek *Sin in Lyding* sê D.J. Louw hieroor: *"Pyn en lyding ruk die mens uit die vanselfsprekendheid van sy bestaan en lê valse sekuriteite bloot. Dit konfronteer die*

<sup>45</sup> Vergelyk vir uitbreiding op die punt die bespreking onder die Teologiese lens.

*mens met die illusie dat hy baas oor die lewe is. Lyding radikaliseer dus die bestaan en konfronteer die mens met sy sekuriteite of 'gode'. Ten diepste is lyding 'n 'teologiese 'aangeleentheid' " [Louw 1985:10]. Viktor Frankl benader die sinantwoord nie vanuit 'n teologiese hoek nie, maar maak in die verband 'n baie belangrike onderskeiding. Hy wys daarop dat 'n tipiese menslike reaksie op die vraag na sin is, om te sê in uiterste omstandighede: "Ek kan tog niks meer van die lewe verwag nie? Die vraag moet lei: 'Wat kan die lewe van ons verwag?'" [1980:11].*

Arthur Miller gee in sy drama, *After the Fall* met sy dubbele betekenis, 'n uitbeelding van die sinsoekende mens te midde van lyding. Holga is aan die woord: "*Quentin, I think it is a mistake to ever look for hope outside one's self. One day the house smells of fresh bread, the next of smoke and blood. One day you faint because the gardener cut his finger off, within a week you're climbing over the corpses of children bombed in a subway. What hope can there be if that is so? I tried to die near the end of the war. The same dream returned each night until I dared not to go to sleep and grew quite ill. I dreamed I had a child and even in the dream I saw it was my life, and it was an idiot, and I ran away. But it always crept onto my lap again, clutched at my clothes. Until I thought, if I could kiss it, whatever in it was my own, perhaps I could sleep. And I bent to its broken face, and it was horrible... but I kissed it. I think one must finally takes one's life in one's arms, Quentin*" [1965:30-31]. Holga se les is 'n belangrike eerste stap vir lydendes. Sy het geleer sê: Dis MY lyding. Dit is die eerste taak in die sinmakingsprosesuit lyding - om na die ontstellende gesig te kyk en te weet dit behoort aan jou. Om sterflikheid, eie onvolmaaktheid, 'n erkenning van alleenheid te aanvaar, is die begin van 'n sinmakingsproses [Maes 1990:164]. Hierdie selfherkenningsproses kry op 'n velerlei wyses gestalte in literêre werke en in die besonder in metafiksionele tekste. Die benutting van ironie en parodie speel 'n kardinale rol in die spieëlingsproses wat deur literêre tekste moontlik is.

**Derdens: Spiritualiteit en die vermoë om verskriklike toestande te depersonaliseer,** dit wil sê daarvan afstand te kan neem, dien as 'n buffer teen lyding. Na die spirituele dimensie is reeds in die eerste punt verwys. Maes [1990:19] verwys in verband met

depersonalisasie spesifiek na Harry Stack Sullivan [1953:262] se boek, *The Interpersonal Theory of Psychiatry*. Volgens Sullivan het lyding altyd 'n interpersoonlike konteks en kant. Die teenwoordigheid van betekenisvolle ander is vir die organisasie van persoonlikheid deurslaggewend. Daarom is die ervaring van alleenheid, verlatenheid die dieptepunt van lyding en die ervaring van afsnyding van enige menslike verbintenis. Die teenoorgestelde proses funksioneer as belangrike hanteringsmeganisme vir pyn. As die individu afstand kan neem van die tussenmenslike verhouding en soms veral van die self, kan uit nadenke nuwe insig en betekenis tot stand kom. Die afstandnemingsproses is in literêre verband van kardinale belang vir die skep van metafore, beelde, gestaltes, ironie, parodie en ook vir die vervreemdingseffek van Brecht en die konsep van afstand en verbintenis van Linda Hutcheon.<sup>46</sup>

Vier manifestasies van pyn wat sterk emosionele kante het, baat by hierdie depersonalisasie en die voorafgaande twee hanteringsmeganismes, naamlik die spirituele en die vra na betekenis. Hierdie vier uitdrukkingsvorme noem Maes [1990:72] lyding as angs of vrees, as smart en hartseer as gevolg van verlies, as selfverwyrt of berou en as fisieke pyn.

Die vrees kan irrasioneel wees. Vrees vir die onbekende; vrees om deur impulse oorweldig te word en skeidingsvrees is bekende voorbeelde van angs. Søren Kierkegaard gebruik die term *angst* met betrekking tot die ganse menslike syn in die wêreld, dus eksistensiële angs. Veral vyf verskillende vorme van angs word deur verskillende sielkundiges onderskei: Angs as fisiologiese, psigiese, interpersoonlike, sosiokulturele, ontologiese probleem. Ontologiese angs (syngangs) of eksistensiële angs wat die mees omvattende vorm van angs is, word deur Paul Tillich [1952:35-36] beskryf as: "... *anxiety is the existential awareness of nonbeing. ...our own having to die that produces anxiety. Anxiety is finitude, . . .one's own finitude.*" Ernest Becker [1973:50-51] verwys na twee groot vrese: "... *fear of death and the fear of life...* Heidegger brought these fears to the center of existential philosophy. He argued that the basic anxiety of man is

<sup>46</sup> Vergelyk hier die bespreking van *Kanna Hy Kō Hystoe* (hoofstuk 4). Die drama is in tipiese Brechtteaterstyl geskryf. Linda Hutcheon se konsep van afstand en verbintenis word in die bespreking van Antjie Krog se *A Change of Tongue* (Hoofstuk 4) indringend bygewerk.



*anxiety about being-in-the-world, as well as anxiety of being-in-the-world. . . of experience and individuation.*” Harold Bloom [1975a] baseer sy teorie van “*anxiety of influence*” op hierdie tipies menslike konstruk van vrees – veral met betrekking tot die positiewe gebeure met betrekking tot individuasie van die skrywer.

Ook Freud het veel gemaak van die konsepte van ang en vrees. Volgens hom is verdedigingsmeganismes vernuftige maniere wat die ego gebruik om die persoon teen ang en bedreiging te beskerm. Van die verdedigingsmeganismes wat Freud onderskei het, is : repressie, ontkenning, reaksieformasie, verplasing of substitusie, sublimasie, fiksasie en regressie, projeksie, rasionalisasie, kompensasie en identifikasie.<sup>47</sup> Sublimasie is volgens Freud ‘n spesifieke, maar verhewe, soort verplasing. So word die seksuele en aggressiewe instinkte in kanale gelei wat nie seksueel of aggressief van aard is nie en vind hulle uiting in intellektuele, humanistiese, kulturele en kunsbedrywighede wat sosiaal meer aanvaarbaar is. Volgens Freud word daar veral in die kuns baie gebruik gemaak van gesublimeerde id-impulse sodat sublimasie ‘n belangrike faktor in kulturele ontwikkeling is. Daarom sê Harold Bloom [1975a:9] “*Freud recognized sublimation as the highest human achievement. . .*”

‘n Tweede emosioneel gekleurde manifestasie van lyding waarna Maes verwys, is smart (hartseer) gepaardgaande met ‘n ervaring van verlies. Die verhaal van Dawid en Absalom vertel van die soort pynlike smart wat op verlies volg en kulmineer in Dawid se gepynigde uitroep oor die dood van die seun. Die storie herinner aan die onontkombaarheid van lyding. “*Next to dying, grieving is the hardest work in the world*” [Maes 1990:81]. Verliese van ‘n verbintenis, ‘n ledemaat, lewensfunksies, ‘n ouer, ‘n kind, ‘n geliefde, . . . herinner die mens aan sy eie sterflikheid.

‘n Derde manifestasie van lyding kry uitdrukking in wroeging, selfverwynt en berou. Aldus Maes is daar ‘n verwantskap tussen skuld en woede. ‘n Analitiese kyk op depressie kyk daarna as ‘n woede-skuld wat na binne gekeer word. Berou is die skuldgevoel wat die mens ervaar omdat hy ander seergemaak of te na gekom het. Hy voel hy verdien straf.

<sup>47</sup> Vergelyk A.T. Möller [1980:32-36] oor Freud.

Vir die skryf, belewing en verstaan (katarsis) van antieke Griekse tragedies was straf deur die gode as gevolg van foute kardinaal.

Ook Maes dui aan dat werklike fisieke pyn, die vierde manifestasie, nie genoegsaam in woorde uitgedruk kan word nie. Elaine Scarry [1985:4] skryf: "*Whatever pain achieves, it achieves in part through its unsharability, and it ensures this unsharability through its resistance to language. 'English' writes Virginia Woolf, 'which can express the thoughts of Hamlet and the tragedy of Lear has no words for the shiver or the headache... Physical pain does not simply resist language but actively destroys it.'*" Hiermee word die belangrike funksie van die kunstenaar ten opsigte van pyn bevestig. Sy woordvaardigheid maak hom tot spreekbuis vir gepynigdes se onvermoë, dikwels by wyse van beelde en stories.<sup>48</sup>

Naas drie reaksies (die soeke na 'n Opperwese, vra na betekenis en 'n depersonalisasie) wat ook hanteringswyses kan word, glo Maes dat daar vier voorkomende toestande is wat 'n groot rol speel in 'n mens se lydingskwesbaarheid en vir die gelukkende hantering daarvan. Die relatiewe volwassenheid, kongruensie, en afgehandeldheid van die vier strukture sal die lydende se hanteringskapasiteit en deursettingsvermoë deur die krisis, bepaal. Vervolgens word die vier strukture bepreek en kortliks gewys op die belang daarvan vir die skryfproses.

Die eerste is die **struktuur van selfbeeld en selfhandhawing** wat by alle mense bestaan. Die mens het 'n inherente wesenlike behoefte aan goeie selfwaarde. Volgens Ernest Becker sien ons die behoefte aan eie waarde by kinders op die eerlikste en die mees onverbloemde wyse. Hulle basuin hul natuurlike narsissisme uit met hul optrede. Becker noem dit die behoefte aan "*cosmic significance*" en sê verder "*it expresses the heart of the human creature: the desire to stand out, to be the one in creation*" [1973:3,4]. Bloom stel dit met betrekking tot die literêre skeppingsproses: "*Poets as poets cannot*

<sup>48</sup> Daniel Goleman [1996:54] dui die spesiale vermoë van kunstenaars aan: "*Those who have a natural attunement to their own heart's voice are sure to be more adept at articulating its messages, whether as novelist, songwriter, or psychotherapist. This inner attunement should make them more gifted in giving voice to the 'wisdom' of the unconscious' the felt meanings*". Vergelyk ook die verhelderende uiteensetting op p. 294 van Goleman se boek.

*accept substitution, and fight to the end to have their initial chance alone*”[1975a:8]. Die behoefte aan “*cosmic specialness*” meld verskillend aan by die twee geslagte. Mans bereik dit deur prestasies en kompetisie. Spesiaalwees vir vrouens vind vervulling in verhoudings. Verskillende aanslae in literêre tekste gee uitdrukking hieraan. Alhoewel die behoefte aan kosmiese spesiaalwees nie meer tydens volwassenheid sulke blatante uitdrukking kry nie, het dit slegs ondergronds gegaan. Maes sê juis: “*One of the developmental qualities that may be most under attack during periods of suffering is this sense of cosmic specialness that lies at the core of one’s personal sense of meaning. Midlife crises often occur when we discover that we are not, and may never be, as special as we needed to be*” [1990:45]. Binne ‘n Bloomiaanse denkraamwerk van “*anxiety of influence*” kan die strewe na “*cosmic significance*” verbind word aan die kompetisie met ‘n poëtiese vader juis ten einde jou betekenis as digter vir jouself en in die sisteem te verwerf.

Mense beskik tweedens oor ‘n **inherente struktuur van selfbeskerming**. “*As human beings, we find it hard to let ourselves know everything that we are, and we can never let others know*” [1990:50]. Een van die doelstellings van tradisionele psigoterapie is om ‘n mens vertrouwd te maak met die onbekende, dikwels gevreesde, dele van jou eie menswees. Om vertrouwd te raak met jou eie gevreesde impulse in ‘n veilige omgewing is die psigoterapeutiese plaasvervanging van ‘n liefdevolle huisgesin waar ouers, broers en susters die kind ondersteun in die leerproses om sy gevoelens van woede, mededinging en vrees te wys en te beheer. Vir die mens wat op enige van die twee wyses tot volwassenheid geryp het - of deur geborge kinderjare of deur ‘n terapeutiese proses - hou die onbewuste minder verrassings in. Die krag van opkomende impulse is bekend, die minder gewensde kant van ‘n mensself word herken en is daarom ook gemakliker beskikbaar vir verandering of transformasie.

In Freudiaanse taal sou hier gepraat kon word van sublimasie. Jung gebruik die term repressie wat ook by Harold Bloom van belang is.<sup>49</sup> “*Suffering has the tendency to*

<sup>49</sup>Vergelyk Bloom [1975b:49-62] vir ‘n omvattende literêre besinning in die verband. Vergelyk vir ‘n wyer omskrywing van Jung se relevante perspektief paragraaf 1.3.3.

*explode the vital lies of our lives...We suffer, in part, because we are forced to unmask the lies as lies and to catch a glimpse of the 'ecstasy' we have 'abandoned' "* [Maes 1990:53]. Een van die primêre funksies van letterkunde is om deur 'n proses van objektivering deur metafore, simbole, narratiewe of direkte voorstellings van ander karakters in 'n drama die "*vital lies*" van die samelewing by wyse van voorstelling weer te gee en so 'n weg tot ontbloting te vind. Daarom het Artaud, Brecht, Mann en Etienne Leroux, Brink, Breytenbach, Paton, Gordimer en vele ander dikwels verwerping en selfs ballingskap ontvang omdat samelewings nie bereid was om die pyn van die ontmaskering van hulle "*vital lies*" in die oë te kyk nie, omdat hulle te blind en doof was en te bang vir pyn. Die verbanning van skrywers wat aanvaarde ideologieë ontbloot en bedreig is 'n algemene praktyk.

As geredeneer kan word dat 'n knap skryfproses 'n strewe na eerlike ontmoeting met die onbewuste is en dat dit 'n proses van ontmaskering van die "*vital lies*" is, kan geen ander afleiding gemaak word nie, as dat die ontstaansproses, die inspirasieproses en skryfproses van pyn nie losgedink kan word nie. 'n Belangrike krag vir die kreatiewe proses is die noodsaak om saam met Holga te kan sê: Dis MY PYN –“...it was horrible[...]/ but I kissed it. I think one must finally takes one's life in one's arms, *Quentin*” [1990:164].<sup>50</sup> Vir die geslaagdheid van 'n literêre teks, is dit nodig om soos Tolstoi, Louw en Breytenbach 'n metafoor, simbool, gestalte te vind.

Derdens hou die finale konteksstruktuur verband met die wyer raam of konteks waarbinne die probleem hanteer word. Pyn en veral in gevalle van terminale siekte, roep die vraag na die finale sin ("*ultimate concern*") van die lewe op.<sup>51</sup> Toe Tolstoi na die sin van die lewe vra, na die rede vir sy bestaan, en die antwoord binne 'n wetenskaplike konteks soek, of selfs binne 'n spekulatief filosofiese konteks na die antwoord soek, het hy geen antwoord gevind nie. Nadat hy die vraag herformuleer het, kon hy wel binne 'n numineuse of misteriekonteks 'n bevredigende antwoord vind. In Wilma Stockenström

<sup>50</sup> Arthur Miller, *After the Fall*, 1965:31.

<sup>51</sup> Vergelyk ook Degenaar [1982:53] hieroor.

[1978:47] se gedig, “*Die eland*”, voltrek die skeppingsproses in verbondenheid aan ‘n numineuse ditself treffend in die wêreld van primitiewe Boesmans.

Erich Fromm<sup>52</sup>, wanneer hy die normatiewe kwaliteite vir menslikheid aandui, beklemtoon die behoefte aan verankertheid en ‘n bewussyn van transendensie as noodsaaklik vir betekenis en doel in die lewe. Die mens moet veranker wees in ‘n eie kultuur, maar ook ‘n visie op die wêreld hê wat die klein kultuur oorstyg, transendeer en verder kyk. Hierdie transenderende werking het ‘n teleologiese kwaliteit wat die mens na hoër vlakke van heelheid trek, anders sou mense niks anders as diere wees nie. Maslow<sup>53</sup> sluit by Fromm aan, wanneer hy in ‘n ondersoek na uitsonderlik kreatiewe persone telkens die bestaan van ‘n transendente werklikheid by hierdie hoogs self-aktualiserende persone gevind het. Carl Rogers [1951:489] wat ook graag die term self-aktualisering gebruik, gee die volgende omskrywing: “*The term **self-actualization** is used by Goldstein to describe this one basic striving. Mowrer and Kluckhohn stress the ‘basic propensity of living things to function in such a way as to preserve and increase integration’.*”

Die sentrale dryfkrag na groei en ontwikkeling gee betekenis aan die lewe en gee ook aan mense die moed om ten spyte van terugslae en lyding voort te gaan.<sup>54</sup> Baie sielkundiges beklemtoon ‘n spesiale voorwaarde wat met die helingsproses help, naamlik houding en gevolglik die bereidwilligheid om te ly ten einde te groei. Rogers skryf pertinent oor die innerlike drif tot groei: “*The therapist becomes aware that the forward-moving tendency of the human organism is . . . the only force upon which he can basically rely . . . the **organic tendency** toward ongoing growth and enhancement*” [1951:489].

Frankl onderstreep die belang van ‘n fokus buite die persoon ten einde voort te gaan en sin te vind in die aangesig van uiterste pyn. “*Wie ‘n **waarom** besit waarvoor hy kan lewe, kan enige **hoe** verwerk*” [Frankl 1975:6]. Frankl skryf later ook: “*Wat is dit dan inherent aan die mens wat hom ‘n sinsoeker maak?/. . . /werklik mens? Sy vermoë om homself te*

<sup>52</sup> Erich Fromm [1955] skryf hieroor in *The Sane Society*. Fromm onderskei veral vyf normatiewe menslike behoeftes: verbintenis, transendensie, verankertheid, identiteit, in ‘n oriëntasie raamwerk [Maes 1990:57,173].

<sup>53</sup> In Maes 1990:57.

<sup>54</sup> Vergelyk Maes 1990:56-58.

*kan transendeer, bo homself te kan uitstyg, [. . .] Die lewensin lê anderkant jouself in iets (taak). Hoe meer jy jouself oorgee aan hierdie buite- en bo-menslike sin, hoe meer kom die menslike in jou tot vervulling[. . .]namate jy jouself vergeet, bó-oor jouself kyk”* [Frankl 1980:21].

Die **menslike ondersteuningstruktuur** wat Maes in die vierde plek noem, beklemtoon weer die noodsaak aan relasie, aan verbintenis, wat reeds vroeër genoem is. Waar dit enersyds kardinaal staan in ‘n pynervaring, is die teenpool van ondersteuning eweneens onontbeerlik. Een van die belangrikste behoeftes van diegene wat ly, is die behoefte aan begrip, dit wil sê om verstaan te word of ontmoet te word. Wanneer hulle behandel word as mense met intrinsieke waarde, kan dit die herstelproses aanhelp. Ook Sternbach beklemtoon die belangrike rol wat begrip en liefde speel: *“The relief of pain is typically associated with comfort, love, and expressions of caring and with the reduction of anxieties related to the withdrawal of love”* [1968:146]. Ingmar Bergmann het die vraag na wat hemel en hel is met ‘n handgebaar beantwoord. Hel is ‘n geslote hand wat in sy kramp nie oop kan gaan om te gee, te ontvang en te dien nie. Hemel is ‘n oop hand wat kan gee, ontvang en dien. Die finale sin van die lewe lê in ‘n oop hand as simbool van liefde.

In die proses speel vergifnis ‘n baie belangrike rol en dit word veral deur ‘n medemens gekonkretiseer. Pushkin vertolk in sy gedig *“Remembrance”* dié durende drif na vergifnis wat hom snags in sy alleenheid aan die mens opdring:

*“When the loud day for men who sow and reap  
Grows still, and on the silence of the town  
The unsubstantial veils of night and sleep,  
The need of the day’s labor, settle down,  
Then for me in the stillness of the night  
The wasting, watchful hours drag on their course,  
And in the idle darkness comes the bite  
Of all the burning serpents of remorse;*

*Dreams seethe; and fretful infidelities  
 Are swarming in my overburdened soul,  
 And Memory before my wakeful eyes  
 With noiseless hand unwind her lengthy scroll,  
  
 Then, as with loathing I pursue the years,  
 I tremble, and I curse my natal day,  
 Wail bitterly, and bitterly shed tears,  
 But cannot wash the woeful script away.*" <sup>55</sup>

Die uitreikende en vergewende medemens word soms ook verteenwoordig deur die geliefde. " . . .scientifically true: **Love** is essential for human survival [...] The sense that someone loves us, or that we love ourselves, or that we are loveable, is a critical deterrent to low self-esteem, and hence to suffering" [Maes 1990:47]. Dis derhalwe verstaanbaar waarom die liefde so 'n fokuspunt vorm in literêre werke. Die verlange na die geliefde Beatrice word verbind aan die ontstaan van *The Divine Comedy*; Shakespeare se liefdessonnette bly 'n gewilde toegang tot sy werk en Goethe se *Faust* word ten nouste verbind met die karakter van Gretchen. <sup>56</sup>

SAMEVATTEND: Maes gee 'n samevatting van die dimensionaliteit van pyn en die krag wat pyn uitoefen om die mens na betekenis te laat soek: "*For our purpose, let us assume that suffering is a **multi-faceted** phenomenon which can arise within the mind-body, interpersonal, or spiritual systems. These systems include physical, psychological, social and spiritual dimensions. ... We have attempted to establish the proposition that **human beings are meaning-making and meaning-dependent** for sanity, unity and hope. Therefore, the **disruption of meaning creates the confusion and despair that lie at the heart of suffering***" [1990:28].

<sup>55</sup> Aleksander Sergheievich Puskin. aangehaal uit Maes [1990:89].

<sup>56</sup> "Later generations, brought up on Gounod's condensed version, must remember that Goethe's chief actor is the troubled human soul common to us all. Seeking for courage upon our mysterious way, and for answer where none is easy to hear. Nevertheless the mystery culminates in the living tenderness of Gretchen; and it is in this theme that the young poet most of all vindicates his faith in the cogent truth of his own inward experience." Goethe. *Faust*, part one. 1983:18.

Waarom skryf mense boeke oor pyn? Maes sou antwoord: “...*the same underlying motive: to help heal myself and others from the suffering and sorrows of life*” [1990:10]. “So, *this book is an effort to make sense of suffering: to understand my own and to respond to that of others[...]. It seems we all must suffer and we must try to make sense of our suffering, for we are **vulnerable, meaning-making** creatures. Although there is always room for mystery and puzzlement in our lives, **not to make sense is not to be sane. Suffering tests the limits of meaning-making, but there are certain social contexts, relationships, and perspectives that help most when life is painful and confusing. It is in search of these that this effort has been launched***” [1990:11].

### 1.3.3. C.G. Jung.

Carl Jung se individuasieproses wat ‘n pynbegeleide strewe na eerlikheid en groei is, vertoon die implikasie van soeke na betekenis en sin by die mens: “...*Jung believed that the unconscious exerted a creative force upon the ego, was the space or origin of **meaning** and value, and he generally tried to give the unconscious priority over the consciousness...*” [Rowland 1999:10]. Die proses van individuasie staan vir Jung teenoor selfhandhawing. Die menslike bewussynsprosesse is volgens hom ‘n voortdurende dialoog met die argetipiese kragte in die onbewuste. Die ontwikkeling van die self is die gevolg van hierdie proses van dialoog waardeur die ego gevorm word. “*This continual psychic narrative he called the **individuation***” [1999:11]. Jung wys egter ook die gevaarlike teenpool uit wanneer die mens verkies om sy “*vital lies*” te handhaaf en te beskerm: “*Resistances arise which only too easily dazzle the intellect, and, through that, make knowledge of self impossible*” [Jung 1951:2].

Pynlike gebeure word dikwels gesublimeer en so in die onbewuste gestoor. Selfontdekking vind plaas deur kontak met die gesublimeerde inhoud van die onbewuste. Jung onderskei die persoonlike onbewuste, teenoor die kollektiewe onbewuste, as die tuiste van die soort gebeure wat onderdruk word en gevolglik nie mee gehandel word nie. Krisisse en pynlike ervarings kan dreig om hierdie onderdrukte inhoud te ontbloot, ook omdat krisisse verband kan hou met die onderdrukte en onverwerkte inhoud. Die potensiaal van deurgang tot selfkennis deur selfontmaskering word saamgebundel in die



simbool. In sy nadenke oor die mens, is hierdie kwaliteit van die simbool van kardinale belang vir Jung se uiteensetting van mites, hulle simboliese kwaliteit en die uiteindelijke verwantskap met die onbewuste. Mites as draers van die primordiale simbole vorm 'n sleutel tot die kollektiewe onbewuste, die ooreenstemmende element en verbintenis tussen alle mense deur die geskiedenis heen, aldus Jung. Mities is dus draers van, en die sleutels vir die mens om toegang te verkry tot die kollektiewe onbewuste. Mites vorm die verbinding oor geslagte heen, maar is ook 'n belangrike sleutel tot selfverstaan en die verstaan van die relasies waarbinne die mens hom bevind. Wanneer die verstaansproses by lesers van die teks plaasvind, word die skeppende en herskeppende krag van die woord voltrek deur die mites en die ontmoeting met die mitiese van die self.

Jung lê in sy teorieë klem op die belang van iets buite die mens. Hy kies vir 'n vorm van spiritualiteit as 'n finale konteks of ruimte omdat daarin 'n verbintenis met die gegewe van die onbewuste lê. Vir hom is kontak met en manifestasies van die gegewe van die onbewuste die weg na groter heelheid, sin en 'n gelukkende skepping van 'n *“ultimate concern”*. *“In his dealings with religion, Jung stresses its importance as a psychological phenomenon and provides a narrative of the numinous which permits wide variations of faith from orthodox Christian, through ‘new age’ type beliefs and even atheism. All the while, Jung retains spirituality as an authentic manifestation of unconscious powers”* [Rowland 1999:5].

#### **1.4. 'n Teologiese lens.**

Die betekenis wat deur 'n teologiese lens aan pyn gegee word, moet uit die aard van die saak benader word vanuit die soeke na die verband tussen God en pyn. Maes het vanweë sy psigoanalitiese pastorale benadering van pyn reeds vanuit die psigologiese hoek hierop gereageer. Die volgende drie fokusse val op 'n invloedryke historiese siening, naamlik die van Augustinus. Tweedens word 'n leidende vroulike teoloog se fokus gereflekteer, Dorothee Sölle. In die derde plek word 'n resente toonaangewende Kanadese teoloog, Douglas John Hall, se perspektief behandel.

#### 1.4.1. Augustinus.

Een van die groot denkers in die Christelike teologie wie se invloed verbreid geld in teologiese besinnings, veral vir die Reformasie, is Augustinus. Hy verklaar pyn konsekwent in sy besinning as die gevolg van erfsonde en die verdorwenheid van die mens. Pyn so gesien, is dan 'n persoonlike en interne vergestaltung en gevolg van die mens se ongehoorsaamheid aan God, soos vir die eerste keer gepraktiseer by die sondeval. Alhoewel dit kras mag klink dat pyn gesien kan word as die noodwendige straf van die regverdige God op die sonde, gee dit uitdrukking aan 'n heel ander soort wêreld as een waarin God gesien word as afwesig, onbetrokke of in Nietzsche se taal, dood. God as liefdevolle, maar ook regverdige Vader, straf Sy kinders ten einde hulle te begelei in geloofsgroei. Die intensie van die straf is nie vergelding nie, maar eerder die heil van die mens. In die lig hiervan word pyn ook geïnterpreteer as 'n toets vir geloof en 'n oefening in volharding. Hiermee word net die oorvereenvoudigde en mees basiese uitgangspunt van Augustinus<sup>57</sup> aangestip.

Augustinus gee 'n perspektief op pyn wat berus op 'n verhouding tussen 'n liefdevolle, betrokke God en menslike individue. Dorothee Sölle daarenteen gee 'n konkrete aanbieding van die verskriklikheid van menslike lyding soos vergestalt in die geskiedenis, ook van groepe. Mense is dikwels verantwoordelik vir die lyding van ander mense.

#### 1.4.2. Dorothee Sölle.

Dorothee Sölle sluit vir die onderskeiding<sup>58</sup> van lyding aan by Simone Weil wat drie essensiële oorsake vir lyding onderskei, naamlik, fisiese, psigiese en sosiale lyding. Sölle maak 'n onderskeid tussen sinnelose lyding en potensieel betekenisvolle lyding. Auschwitz staan vir sinnelose onderdrukking en lyding, maar te midde van die sinneloosheid kan sin ervaar word soos by Frankl. Die gebeure as sodanig is sinneloos

<sup>57</sup> Vergelyk Störig [1976] oor die Patristiek, pp.203-224 en oor Augustinus se denke, 1976:215-222. Vergelyk ook Garry Wills, 1999 en Augustine, 1976 se *Confessions*.

<sup>58</sup> Maes [1990:27] onderskei veral drie moontlike vlakke van lyding:

1. Die vlees-gees/liggaam-psige interaksie by die mens.
2. Die menslike verhoudinge waarin ons staan.
3. Die ervaring van die numineuse/ultimate Being.

wreed, maar die individu kan steeds kreatief sin daaruit skep wat groei stimuleer. Sölle skryf [1981:99]: “...allen, die van het lijden leren, die ervaringen opdoen en alle kennis overwinnen, die hun eigen kracht ervaren en de pijn van hen, die leven in het rijk der doden leren kennen, beginnen aan de exodus[...]Juist wanneer wij kunnen nagaan, dat er een lijden is, dat ons niet verwoest, maar onverwoestbaar maakt, dat ons leert het leven meer dan ooit lief te hebben,...” [1981:109].

Die drie fases<sup>59</sup> wat sy ten opsigte van oorwinning vir **lyding** onderskei, vertoon parallelle met die skryfproses. Gedurende die eerste fase is die persoon stom en sprakeloos vanweë die diepe leed en is daar ‘n intense ervaring van **onmag**. Die tweede fase wat klaend kan wees, word gekenmerk deur uitdrukking en kommunikasie, waarmee **aanvaarding** en **oorwinning** intree. Die derde fase is veranderend, organiserend en word gekenmerk deur aktiewe gedrag, waardeur die onmag oorwin word en **mag** of beheer deur die gebruik van rasonale taal terug gewen word. In die proses speel taal ‘n belangrike rol: “De eerste schrede op de weg van de overwinning is dan, een taal te vinden, die uitleidt uit het onbegrepen en stommakende lijden, een taal van de klacht, van de schreeuw, van die pijn, die op zijn minst zegt wat er is” [1981:57].

Sölle se uitgangspunt blyk hieruit duidelik. Waar moontlik, mag die mens nie bloot apaties toekyk op lyding nie. Lyding moet ter hand geneem word en so ver moontlik teëgestaan word of op positiewe wyse omskep word in ‘n groeipunt. “Ik ga uit van de vooronderstelling, dat het opheffen van de toestanden, waarin mensen door gebrek en overheersing tot lijden gedwongen worden, het enig menselijke doel is” [1981:5]. Hierdie opgawe vind sy oorsprong in ‘n God wat bereid was om Sy Seun vir die sondige mens te laat sterf. Hierdie lydende mens staan in die sentrum van haar besinning. Sy lig die fasette van die diepte van lyding by wyse van voorbeelde en die gebruik van literêre tekste toe.

‘n Fragment uit die dagboek van die Italiaanse digter, Cesare Pavese, illustreer hoe woordvaardigheid die mens uitdrukking in taal kan laat gee aan die allesomvattende

---

<sup>59</sup> Vergelyk hier die diagram en netjiese uiteensetting wat sy op p. 59 van haar boek, *Lijden* [1981], gee.

impak van pyn in die menslike lewe: “*De pijn is inderdaad geen voordeel, geen teken van adel, geen herinnering aan God. De pijn is een beestachtige en wilde zaak, banaal en dient nergens toe, is ijdel en zinloos. Men kan haar niet betasten, zij ontvlucht iedere greep en iedere gevecht; zij leeft in de tijd, zij is hetzelfde als de tijd; wanneer zij doet ineenkrimpen, zodat men schreeuwt, dan alleen, om degene, die lijdt nog veel weerlozer achter te laten in de ogenblikken, die zullen volgen, in de lange ogenblikken, waarin men de voorbije kweeling nog eenmaal helemaal doormaakt en op de volgende wacht. . .*” [In Sölle 1981:67]. Hiermee gee Pavese uitdrukking aan die elementaliteit van pyn, veral omdat dit “*hetzelfde als de tijd*” is. Tyd en pyn, ‘n syn op weg na die dood, kan van die menslike lewe nie losgedink word nie. Vir Sölle is dit verskriklik en die mens moet dit erken, maar juis nie stom, apaties<sup>60</sup> en passief daarvoor buig nie. Sölle se perspektief stem in breek trekke ooreen met die van Hall. Waar Hall egter primêr op God fokus, stel Sölle veral die saak van die lydende mens.

#### 1.4.3. Douglas John Hall.

Hall dui dan aan dat die sentrale tese van sy boek is “*...that God in fact is preoccupied with human and creational suffering, . . .*” [1986:16]. “*To ask about the theology of suffering is, in part, to reflect upon **theology as suffering***” [1986:23]. Daarom, binne hierdie raamwerk, word eintlik gekyk na **betekenis en hoop**. Om oor die mens en lyding opnuut in gesprek te tree, beweer Hall, is om ‘n ou geprek te heropen, so oud soos die godsdiens, die mensdom en menslike selfbewussyn. Ons lees dit al in die gedig oor Job.

Hall begin sy boek deur te verwys na die problematiek wat daaraan verbonde is om God en lyding saam te probeer dink [1986:13]. Teoloë wat die teodisee<sup>61</sup> probeer hanteer, word dikwels gesien as apologete vir God. Verder kan geredeneer word, soos dr. D. J.

<sup>60</sup> Apatie, waarteenoor Sölle baie negatief staan, vorm ‘n belangrike onderdeel van haar besinning. “*Apathie is letterlijk niet-lijden, het zonder leed zijn, het onvermogen van een waxen te lijden*” [1981:31]. Dit ontnem die mens sy menslikheid en medemenslikheid.

<sup>61</sup> “*theodicy* n. pl. cies 1. Justification of the divine providence by the attempt to reconcile the existence of evil with the goodness and sovereignty of God. 2. The branch of philosophy that treats of the being, perfections, and government of God and the immortality of the soul. [*F théodicée* <Gk. *theos* – god + *dikē* – justice]” [Funk & Wagnalls. 1964]. Prof. Dirkie Smit het in ‘n gesprek die volgende omskrywing gegee: **teodisee**: Regverdiging van die goddelike voorsienigheid in ‘n poging om die bestaan van die bose te versoen met die goedheid en soewereiniteit van God. Leibniz het die probleem so geformuleer en dit het mettertyd bekend begin staan as die teodisee of teodiseevraagstuk.

Louw aandui, dat iemand binne die geloofsraamwerk nie die vraag vra nie, omdat dit eintlik ‘n filosofiese vraag<sup>62</sup> is – vanuit ‘n staanplek buite die geloof. Hall verantwoord sy besinning: “*But the wonder and the service, doxology and liturgy, should not be offered as substitutes for disciplined thought, for theology! . . . faith which insists upon understanding (fides quarens intellectum)*” [1986:16]. Hiermee word teologiese **betekenis** vir pyn gesoek langs ‘n redelike weg.

Hall gee in sy inleiding twee redes vir sy sistematies-teologiese nadenke oor die verwantskap tussen God en lyding binne die postmodernistiese era. Eerstens leef die bewussyn dat veel van die menslike ervaring saamgevat kan word in die woord lyding, reeds van sy adolessente jare by hom. Tweedens was hy nog altyd oortuig dat God, en dan baie spesifiek die lewende God van die Bybel en nie allerlei menslike afskaduwinge van Hom nie, met lyding gepreokkupeer is. Hall vind dit ironies dat die moontlikheid bestaan dat teoloë in hulle apologetiese benadering nog altyd probeer aantoon het dat God en menslike lyding saamhoort, terwyl die moontlikheid bestaan dat God nog altyd wesenlik aversief is teenoor lyding en daarom teen ‘n enorme koste iets daaraan probeer doen het.

Hall benader sy “teologiese oefening van die kruis” op sewevoudige wyse. In die inleiding soos kortliks hierbo aangedui, plaas hy die problematiek van God en lyding binne die konteks van die tradisie. Hierop volg vyf hoofstukke. Die **eerste** handel oor die **realiteit van menslike lyding**. **Tweedens** word **lyding** binne die raamwerk van **skepping** as **wording en groei** gesien. Die **sondeval wat lyding as las** teken, vorm die **derde** fokus. **Verlossing as verowering** het **vierdens** ‘n innerlike dimensie. Die **kerk** vorm laastens ‘n **gemeenskap van lyding en hoop**. In ‘n sesde aanhangsel word Hall se perspektief op God en lyding deur homself op diskursiewe wyse gekontrasteer met vyf ander perspektiewe. Vir die doel van hierdie studie sal slegs enkele relevante momente in Hall se geïntegreerde teologiese beredenering uitgelig word.

---

<sup>62</sup> Dr. D. J. Louw [1985:17e.v.] noem dat die teodiseevraagstuk eerder filosofies as teologies is. Vir gelowiges is dit gevolglik eintlik ‘n pseudovraag.

Die **realiteit van menslike lyding** het drie kante. Eerstens bely en erken die Bybelse geloof die radikale werklikheid van menslike lyding. Daarom vind jy deurlopend die spoor van die reguit taal van die klag (*"lament"*)<sup>63</sup> in die Bybel *"It speaks its mind directly. It asks for help without apology"* [1986:37]. Die klag is telkens nie die laaste woord van Die Bybel nie. Lyding en hoop is paradoksale pasmaats in die Christelike geloof. J.E.L. Newbigin [1953:109] interpreteer Dietrich Bonhoeffer se *"costly grace"* treffend met *"there is no Christian hope except that which is born at the resurrection out of the darkness and travail of being crucified with Christ. Those who do not know the defeat do not know the hope"* [In: Hall 1986:35]. Tweedens is daar ideologiese voorveronderstellings wat by die eerste-wêreldse mens leef wat hulle apaties maak met betrekking tot pyn. Derdens mond hierdie apatie uit in 'n gevaarlike en uiteindelik selfvernietigende onvermoë tot lyding.

Hall wys verder uit dat, in die gesekulariseerde werklikheid, die **mite** geglo word dat lyding **deur die mens self oorkom** kan word, en eintlik reeds oorkom is, want dis binne die menslike vermoë. Daarom praat hy van **die apatie van veral die Eerste Wêreld**. Die godsdiens van tegnokratiese bemeestering en historiese vooruitgang maak 'n direkte aanslag op die antieke menslike ervaring van tragiek. 'n Karakter in Rolf Hochhuth se toneelstuk, *Soldiers*, maak die opmerking dat die woord "tragedie" nie in Amerika bestaan nie. *"They call it migraine."*<sup>64</sup> Alhoewel lyding liefers deur die samelewing weggedink word, is daar diegene wat dit erken. Hieronder val die kunstenaars *"...in the meantime some other people, including social scientists, artists, and others who are less programmatically dedicated to the rhetoric of progress, have been looking inside the houses. What they have seen there are forms of pain [. . .] let us name it the incapacity to suffer..."* [1986:40]. Een van die maniere waarop mense dan met die werklikheid omgaan, is om dit te oorvereenvoudig of as vals waar te neem. *"The forms of human suffering may be changed, and even changed significantly; but theories which leave the Nihil"*<sup>65</sup> *out of account, or minimize the magnitude of suffering, relegating the tragic to dark ages of the*

<sup>63</sup> Bybeltekste waarin die klag dominant voorkom is *Job*, *Prediker*, *Jeremia*, *Klaagliedere* en die *Psalms*.

<sup>64</sup> In Hall 1986: 40. Rolf Hochhuth. 1968:56.

<sup>65</sup> In die letterkunde van die twintigste eeu [Brecht, Kafka, Baudelaire, e.a.] is daar 'n duidelike tendens om juis in navolging van onder andere Nietzsche en Schopenhauer uitdrukking te gee aan die *Nihil*.

*species' past, give the lie to life. What is still more dangerous is that such theories tend to produce societies which, in order to continue giving credence to their foundational ideologies, must blot out their knowledge of actual pain"* [1986:41].

Baie van die Noord-Amerikaanse letterkunde en kuns van die afgelope dekades handel juis oor die onderdrukking van pyn en die gevolg daarvan is 'n onvermoë om te ly of medelye te hê. Arthur Miller [1949] se kontemporêre maar reeds klassieke werk, *The Death of a Salesman* handel hieroor. Die hoofkarakter, Willy Loman, die verkoopsman, is 'n patetiese figuur. Hy is nie pateties<sup>66</sup> omdat hy ly nie, maar juis omdat hy nie die vermoë het om die werklikheid van sy lyding te konfronteer en te hanteer nie. Die onvermoë spoel oor in die lewens van sy twee seuns. "*Willy cannot bear reality; and since he can't do much to change it, he keeps changing his ideas of it*" sê Miller<sup>67</sup> oor die hoofkarakter. Wanneer Willy se planne en droomvlugte nie uitwerk nie, gryp hy op tipies Amerikaanse wyse na sy versekeringspolis. Die polis moet sy gesin oortuig van 'n stuk sukses wat sy lewe self nie kon bereik nie. Intussen is sy nalatenskap aan sy seuns reeds dat hulle die mislukking van sy sukses aangeleer het: "...his belief that success is just a matter of concealing the needle of sharp practice in a hand gloved by fraudulent gladness..."<sup>68</sup> Sy prosen van pynontvlugting word herhaal. In hoofstuk 4 en 5 van hierdie studie word weer na hierdie twee temas van *Death of a Salesman* teruggekeer. In *Kreeftegang* word pynlike prosesse deur die kollektiewe geheue gedra, sodat geslagte daarin vasval en dit herhaal. Aan die hand van Tsjechov se *Die Seemeeu* sal teruggekeer word na die ironiese menslike ontvlugting van werklike lyding, terwyl hulle gedurig hulle lyding uitwys, maar self geen verantwoordelikheid daarvoor aanvaar nie.

Die paradoksale teendeel is egter ook geldig. Alhoewel dit belangrik is om pyn te erken, noodsaak die verskriklike kant daarvan repressie ter wille van heelheid en oorlewing. Pyn kan nooit masochisties aanvaar word as die noodsaaklike lot wat die mens moet omhels nie. Paul Tillich skryf in *The Courage to Be* [1952:39], "...the human psyche cannot

<sup>66</sup> 'n Tekenning van patetiek waarin die leser bewus word daarvan dat karakter, soos Vaslav, eintlik heroïes optree in die aangesig van pyn, word in hoofstuk 3 van die studie as patos omskryf.

<sup>67</sup> In Hall, 1986:41-42. Richard Shickel haal vir Miller hieroor aan in 'n resensie van *The Death of a Salesman* in "Time", 9 April 1984, p.104.

<sup>68</sup> Ibid. 104.

*stand naked anxiety for more than a flash of time...*" [In: Hall 1986:42]. Daarom is repressie 'n beskermingsmeganisme, soos Ernest Becker [1973:178] dit stel: "*Repression is to human beings what instinct is to animals: it is how we cope when we know that we cannot cope*" [In Hall 1986:42]. Wanneer die repressiewe lewenswyse die enigste werkwyse van die individu word en hy nie waag om oor die werklikheid te reflekteer nie, word dit selfvernietigend. So 'n persoon verloor immers dan alle kontak met die werklikheid waarbinne hy moet bestaan. Hall vra dan: "*How can one at the same time acquire sufficient honesty about what needs to be faced, and sufficient hope that facing it would make a difference, to engage in altering the course of our present world towards life and not death?*" Hy antwoord hierop "...that understanding suffering can lead to a new plateau of being in relation to it" [1986:47]. Hans Küng in sy bekende *Does God Exist?* [1980:694] laat hieroor die uitdagende vraag in die midde: "*Can it not be said that only if there is a God is it possible to look at this infinite suffering of the world at all?*" [In Hall 1986:48].

In Hall se tweede hoofstuk [1986:49-72] word **lyding** geplaas binne die raamwerk van **skepping** as **wording en groei** ("*Creation: Suffering as becoming*"). Hall voer 'n vierledige, maar verwickelde paradoksale argument om aan te dui wat die verband tussen skepping en lyding is. **Eerstens** dui hy aan dat **stryd deel vorm van die geskape werklikheid**. Tweedens verduidelik hy die beperking wat op lyding gelê word in die Skeppingssteologie. Derdens word die menslike roeping tot rentmeesterskap van die lewe self uitgeklaar. Vierdens bespreek Hall die groot risiko van die oorgang. Vir die doel van die studie word vervolgens slegs op die eerste argument gekonsentreer.

Die oeroue paradyssimbool word deels gedekonstrueer in Hall se benutting van die skeppingsverhaal waarmee hy aandui dat **stryd deel van die skepping** was. Hall wys op die primordiale versugting en geloof van 'n eens "Goue Tyd", Paradys, 'n volmaakte toestand toe alles was soos wat dit "bedoel is om te wees". Hierdie Paradys dien as norm om die huidige werklikheid te meet en te kritiseer, maar ook as 'n mitopoëtiese ontvlugting van die onvolmaakte huidige werklikheid. Eden word gesien as 'n plek vry van enige lyding. Hall argumenteer egter, dat as ons onself losdink van hierdie historiese



**tradisionele** denkwysse, dit ook as ongeldig gelees kan word. Hy fokus op die Yahwistiese weergawe van die skeppingsverhaal en dui aan dat, al is daar nie eksplisiete lyding ter sprake nie, die substansie of kiem van lyding duidelik reeds teenwoordig was.

**Eensaamheid** is die eerste lydingskonstruk waarmee hy handel. Adam is alleen en hy is bewus daarvan. Ook God sê dat dit nie goed is nie. Dan word die vrou as maat geskep. Tweedens ontstaan lyding in die aangesig van **limiete**. Telkens word die mens gekonfronteer met die beperkinge van sy bestaan, sy magte, sy intelligensie. Dit veroorsaak pyn. In Eden bestaan die grens of verbod reeds, naamlik dat die mens nie mag eet van die boom van alle kennis in die middel van die tuin nie. Hall noem dit die “...fruit-bearing symbol of the limitations of creaturely existence...” [1986:55]. Die derde kondisie waardeur lyding geëvokeer word, is **versoeking**. Versoeking behoort reeds tot die situasie van die Edensage. Die slang, ‘n listige skepsel wat God pertinent so geskape het, maak die vrou bewus daarvan dat hulle hul grense kan oorskry. Die vierde konstruk is die ervaring van **angs of vrees**. Hall stel dit treffend: “*It is the anxiety of the creaturely condition that opens Eve – obviously the more sensitive of the two! – to the subtle admonitions of the serpent. The anxiety of ignorance: How can one know what tomorrow will bring? The anxiety of dependency: How can one trust the One upon whom we are dependent?*” [1986:55]. Die wortel van sonde lê volgens Hall in die Bybelse tradisie juis in hierdie manifestasies van angs. Daar word ‘n onderskeid gemaak tussen die geskape toestand en die toestand na die val. Die potensie van die val was reeds in die begin teenwoordig. Hall dui dan aan dat *Angst* ook in die mite van Babel ‘n belangrike rol gespeel het. Die mite van Babel is die verhaal van die korporatiewe val van die mens.

Eensaamheid, limiete, versoeking en angs is nie die enigste vorme van lyding nie, maar weliswaar behoort dit tot die fundamentele *ontos* van die menslike syn. Hall argumenteer verder dat daar vorme van lyding is wat volgens God se wil tot die menslike toestand behoort. Nie alles wat ons as lyding ervaar, is net ‘n fout en die gevolg van sonde nie. Dit dui hy aan deur ‘n soort logika – “*theo-logic – via negativa*” te verduidelik. As ‘n mens jou ‘n lewe verbeel **sonder eensaamheid**, raak jy daarvan bewus dat jy ook nie die vreugde en diepgang sou kon verstaan wat gemeenskap met andere of ‘n geliefde kan

bied nie. Sonder 'n ervaring van **grense** sou daar geen beperkinge wees op drome of wensvervulling nie. Dan verdwyn alle ervaring van verwondering, verrassing en dankbaarheid. As daar geen **versoekings** was nie, en die mens geprogrammeer was om net goed te doen, is die vraag of hy sou weet wat geregtigheid, regverdigheid, waarheid, gehoorsaamheid is. 'n Kennis daarvan is nodig om mense te bemagtig tot vryheid, keuse, opoffering, beperking. **Angs** aan die anderkant veroorsaak pyn en lei soms tot wanhoop. Sonder angs sou vertroosting, verligting en vreugde moeilik verstaanbaar wees. Sou die mens enige diepgang kon bereik? "*De profundis* – 'Out of the depths I cry to thee, O Lord!' (Psalm 130) Hope, when it is real, presupposes an ongoing dialog with despair (as the common Latin root for both words, *spes*, bears out instructively)" [1986:59].

Wie vry raak van angs, verloor ook egte diepte, passie en gevoel, sowel as die minder begeerlike konstruksies van angs [1986:60]. In Peter Shaffer se drama *Equus* word dit geïllustreer. Die psigiater, Dysart, besluit om die seun, Alan, te genees van sy siekte wat lei tot die biesarre daad om perde te verblind. Simbolies verwys dit na groot seksuele verwarring. Tog weet die psigiater dat die genesing ook die seun sal beroof van die verborge fontein van sy passie vir die lewe:

*"All right! I'll take it away! He'll be delivered from madness. What then? So you think feelings like his can simply be re-attached, like plasters? Stuck on to other objects we select?..."*

*With any luck his private parts will come to feel as plastic to him as the products of the factory to which he will almost certainly be sent. Who knows? He may even come to find sex funny. Smirky funny. Bit of grunt funny. Trampled and furtive and entirely in control. Hopefully, he'll feel nothing at his fork but Approved Flesh. I doubt, however, with much passion! . . . Passion, you see, can be destroyed by a doctor, It cannot be created"* [Shaffer 1974:122-123 in Hall 1986:203].

Met hierdie verweefde wisselwerking tussen angs en passie, ook 'n passie vir die lewe self, word aangedui dat 'n soort lewenswyse sonder enige angs of lyding eintlik ook geen werklike lewe is nie. Evolusie en skepping veronderstel dat daar 'n soort stryd inherent is aan bestaan. Tennessee Williams getuig hiervan in die essayvoorwoord tot sy bekende

toneelstuk, *A Streetcar Named Desire*. Hy beskryf in die essay sy poging om te ontvlug van sy kreatiewe drif as 'n strewe na 'n gerieflike ekwilibrium. Sy mislukking om die nirvana te bereik, bring Williams tot die volgende insig: *"Once you fully apprehend the vacuity of a life without struggle you are equipped with the basic means of salvation. Once you know this is true, that the heart of man, his body and his brain, are forged in a white-hot furnace for the purpose of conflict (the struggle of creation) and that with conflict removed the man is a sword for cutting daisies, that not privation but luxury is the wolf at the door and that the fangs of the wolf are all the little vanities and conceits and laxities that success is heir to -- why then, with this knowledge you are at least in a position of knowing where danger lies"*.<sup>69</sup> Ook Shakespeare stel dieselfde saak by monde van Macbeth: *"And you all know security/ Is mortal's chiefest enemy"*.<sup>70</sup>

Hiermee gee al hierdie skrywers uitdrukking aan dit wat in die Christelike tradisie bestempel word as die voorwaardelike dualisme. Dit bestaan in die antitese tussen God en die demoniese, lewe en dood, goed en kwaad, regverdigheid en sonde. Daar bestaan 'n negatiewe dimensie in hierdie teenstellinge, maar dit het wel ook 'n onafhanklike rol in diens van die positiewe. *"Like Satan in the poem of Job, that which threatens and negates life is intended, in the wisdom of the Creator, for the service of a more abundant life"* [1986:62]. In die letterkunde speel die dualisme vir verskeie teoretici en skrywers 'n kardinale rol in hul denke oor die skeppingsproses.

Hall se derde hoofstuk waarin **lyding as las van die sondeval** gesien word, word kripties aangestip. Hall verwys na die ironie van sonde. Volgens Hall [1986:78] het Reinhold Niebuhr reeds aangedui dat ironie 'n verwaarloosde, maar baie belangrike deel van die christelike teologie uitmaak. Die skeppingsmatige teologie impliseer 'n dinamiese proses met stryd as noodsaaklike deel van die wording. Die mens ontvang nie die lewe eensklaps nie; die lewe moet geleef word, gewaag en bereik word. In die proses is daar moontlikhede en grense. Die Skepper sal met die skepsel wees terwyl hy na die toekoms leef. Vir hierdie wordende en riskante reis is daar veral vertroue in die Reisgenoot nodig.

<sup>69</sup> Williams, Tennessee. 1947. Introduction to the Signet Book edition of *A Streetcar Named Desire*. Introduction unpaginated. In: Hall 1986:61.

<sup>70</sup> Shakespeare 1998. *Macbeth*. Act III, 5, 32-33. p. 162.

Tog is temporaliteit ‘n wesenlike deel van die skepsel se lewe in sy opwegwees. Daarom sê Hall “. . .the shorthand of theology and philosophy, is *finitude*” [1986:80]. Verder dui hy aan dat die versoeking van die Genesismite die begeerte van die mens om te arriveer, aangespreek het. “*It is the temptation to possess being rather than to trust the One who gives us our being, daily*” [1986:81]. Daarom was die basis van die versoeking die gebrek aan vertroue. “*Between the agony of failed illusions and the hubris of false expectancy, the human creature thus introduces into history sufferings beyond anything willed by the creator*” [1986:81]. Tog kan alle eksessiewe lyding nie teruggevoer word na teleurstelling en trots nie. Die ironie van die oormatige lyding is dat dit gebore is uit die poging om die werklike stryd van menssyn te probeer oorkom. Uit ‘n poging om die lyding van wording te oorkom, is ‘n groter lyding gebore. “*The suffering of those who wish to be ‘like God’ but, being human, only end in becoming ‘unhappy gods’*” [1986:82].

Hall verduidelik verlossing in sy vierde hoofstuk [1986:93-122] as ‘n innerlike proses omdat die Christelike tradisie se antwoord op lyding eerder ‘n Beantwoorder impliseer. Hall wys op vier belangwekkende aspekte van die innerlike proses binne die Christelike kader. Hier word slegs gekyk na drie daarvan, naamlik dat die verlossing nie deur mag bereik word nie, dat dit oor ‘n teologie van die Kruis gaan en laastens dat dit innerlike verowering behels.

Mag (“*Force*”<sup>71</sup>) staan in die sentrum van westerse denkpatrone. Daar word meestal gunstig oor die konstruksie van mag<sup>72</sup> gedink. Mag is reg. Min erkenning is in ‘n manlike konteks verleen aan die mistieke krag en moed van denke as alternatiewe werkwyse vir mag. Daarom word teologies geredeneer dat ‘n Almagtige God met mag moet opereer ten einde lyding te oorwin. Die vraag volg dan: As God liefdevol is en Almagtig, waarom is daar soveel lyding in die wêreld? Hall dui aan dat die vraag nooit na behore beantwoord kan word nie. Die beperkende faktor in die vraag is die tipies

<sup>71</sup> Zeus se twee knegte wat Prometheus aan die berg moes vasketting heet *Kratos* (*Might or Victory*) en *Bia* (*Force or Violence*) in Aischulos se tragedie wat in hoofstuk 2 van die studie aan bod kom. Reeds in die Antieke Griekse denkpatroon neem **mag** ‘n sentrale plek in.

<sup>72</sup> Vergelyk Morris oor *Force* 1993:186–190 en ook Williams Carlos Williams se verhaal “*Use of Force*”.

antropomorfe aanvaarding van mag as werkwyse. In die Judees-Christelike tradisie word die mag van God wel erken, nie verheerlik nie, want dit word nie los gedink van die god-mens verhouding nie. In hierdie verhouding is die konstruk van vryheid essensieel. Tussen vryheid en lyding lê duidelike verbande. As lyding deur mag opgehef word, word ook die vryheid vernietig. Vryheid is 'n essensiële element van menssyn. As dit opgehef word, word een van die wesensaspekte van menswees uitgeskakel. Daar is dus situasies waarin mag gewoon nie werk nie. Bowendien is daar 'n misterieuse verband tussen die menslike lyding en grootsheid van gees. Die volgende literêre teks uit Frederick Buechner se roman, *Lion Country*, illustreer die verweefdheid. Die protagonis van die verhaal, Antonio, het 'n tweelingsuster wat sterf aan 'n siekte *myeloma*, 'n terminale disfunksie wat die beenstelsel aftakel. Teen die einde van die roman, maak Antonio die volgende opmerking:

*“When Miriam’s bones were breaking . . . If I could have pushed a button that would have stopped not her pain but the pain of her in me, I would not have pushed the button because, to put it quite simply, my pain was because I loved her, and to wish my pain away would have been somehow to wish my love away as well. And at my best and bravest I do not want to escape the future either, even though I know that it contains what will someday be my own great and final pain. Because a distaste for dying is twin to a taste for living, and again I don’t think you can tamper with one without somehow doing mischief to the other. But this is at my best and bravest. The rest of the time I am a fool and a coward just like most of the other lost persons”* [Buechner 1971: 247 in Hall 1986:99].

Die alternatiewe “Teologie van die Kruis” gee juis uitdrukking aan die misterieuse mag onderliggend aan grootheid van gees. Die verandering waarop geloof hoop, kan nie bereik word deur mag, krag of oorheersing nie. Kosuke Koyama stel dit treffend: *“The name, Jesus Christ, is not a magic name which transforms the broken world into an instant paradise. . . If Jesus Christ is the answer he is the answer in the way portrayed in crucifixion!”* [1984:241 in Hall 1986:105]. Hiermee sluit Koyama aan by wat deur Luther onderskei is as die *“theologia crucis – the theology of the cross”*. Dit staan volgens

Luther teenoor die “*theologia gloria – the theology of glory*” waarin mag en oorwinning oorheers.

Hall dui derdens [1986:107] aan dat dit moeilik is, soos ook Karl Barth gesê het, om oor die oorwinning van binne in die taal van die dogma te praat of in die “*modest science*” van die teologie. Die waarheid van die kruis, as dit enigsins deur woorde verduidelik moet word, moet die taal van die kuns, die verhaal, die drama, die simbool, die metafoor, die analogie gebruik. Die kruis van Jesus Christus is nie ‘n teologiese stelling nie – net ‘n soteriologie. Dit is ‘n gebeurtenis, ‘n daad, ‘n verordining en bekragtiging. Hall sê dat ‘n mens baie na aan godslastering beweeg as jy dit in woorde probeer sê en omskryf. God oorbrug die onoorbrugbare kloof tussen ewigheid en tyd. God word Immanuel. “*It means that theology is no longer just ‘theology’ ; it is ‘theo-anthropology’ (Karl Barth)*” [1986:109]. “*Faith confesses rather that God is able and willing, using the raw stuff of our deeds and misdeeds in much the same manner as God used the primeval chaos to create a world, to alter the course of things, to provide a way into the future*” [1986:111].

Met ‘n aangrypende gedeelte uit Shusaku Endo [1969] se roman *Silence* illustreer Hall [1986:114-116] die innerlike werkinge. Die roman, *Silence*, speel af in die sogenaamde Christelike era van Japan. Westerse sendelinge het gepoog om die mense tot die Christendom te bekeer. ‘n Jong Portugese priester, Rodrigues, verlaat sy land om sy Christus na die Japanse moeras te neem. Rodrigues verbeeld ‘n egte en ernstige toewyding aan Christus wie se beeld die populêre Katolisisme van die tyd gedomineer het. Rodrigues het ure lank in gebed en meditasie deurgebring terwyl hy oor die gesig van Christus gekontempleer het. Die gesig was edel, sereen, boweaards in sy skoonheid, sterkte en karakter – vol van die kwaliteite wat die jong priester graag na die beeld van Christus wou besit. Daar was kwaliteite soos toewyding, vertroue, doelgerigtheid, geestessterkte en die gewilligheid om te ly ter wille van sy geloof.

Nogtans was die gesprek tussen die priester en hierdie Christus vanuit een rigting – die mens, Rodrigues. Die Christus het vir Rodrigues ‘n visuele **beeld** gebly. Hy praat nie. Hy is . . . stil. Nadat Rodrigues Japan bereik het, bevind hy homself in toenemend

moeilike situasies, die slagoffer van 'n nasionale opstand teen die Christene. Later is hy vlugteling, agtervolgde krimineel, vyand en uiteindelik 'n gevangene en potensiële martelaar. Die goddelike stilte is toenemend oorverdowend.

Uiteindelik, gevang deur die anti-Christelike nasionaliste, word hy gevra (soos sy beroemde leermeester) om sy geloof af te sweer. Natuurlik weier hy, maar steeds strewe hy om die beeld van die glorieryke Christus van sy meditasies te ewenaar. Moontlike martelaarskap sou hom sekerlik in die teenwoordigheid van God bring. In plaas van die triomfantelike martelaarskap waaroor hy gedroom het, word hy net gevange gehou volgens normale prosedure. Gedurig hoor hy hinderlike geluide wat hom uit die slaap hou. Hy interpreteer die irriterende geluide aanvanklik as die snorkgeluide van die dronk wagte. Mettertyd leer hy dat dit die ontsnappende krete is uit die monde van inboorling Japanese Christene. Hierdie mense het reeds verskeie kere hul geloof versaak, maar hulle is onderstebo opgehang oor putte van ekskresie, hulle koppe halfpad daarin begrawe, sodat hulle alleen kan asemhaal met die grootste moeite en pyn. Hulle sal in hierdie posisie gehou word, so is aan Rodriguese vertel, totdat hy sy Christus verloën. Die priester se oënskynlike heroïese geloof word gekoop op die onkoste van ander menslike wesens met min moed en geen invloed of mag nie.

Onder die impak van hierdie bewussyn, word Rodrigues weer genooi om sy geloof te versaak. *“The method is simple: a metal image of the **Christe**, a sort of bas relief called a **fumie** is brought before the convict. He is instructed to put his foot upon the face of this Christ, to trample on it, to grind it ever so slightly with his toe. The face of Christ as it appears in the **fumie** placed before Rodrigues does not at all resemble the face the young priest has been trained in his seminary to adore and to emulate – any more, in fact, than it resembles, by now, his own haggard, hunted, prematurely aged face. The face in the **fumie** has already been trampled on many times, and it is horribly distorted from the grinding toes and the dirt of many feet. Still, the priest hesitates: to step on this face, even though it has been shaped by pagans and trampled on by the faithless, is for him to deny the whole bent of his Western piety. He recalls, however, the hanging prisoners, whose lives depend upon his decision, and it is in this agony of existential torment that*

*suddenly, miraculously (but in the everyday sense) he hears the voice of the Christ, speaking to him out of the **fumie**: 'Trample, trample, it is for this that I have come. Trample!' The silence of God is broken. The triumphing Christ of Christendom could only function as a model -- really, an impossible model of strength -- by which the weak and falling priest could only be judged. Only a Christ upon whom the sufferer could cast the impossible burden of his suffering could break the silence of God" [Hall 1986: 115-116].*

Hierdie lyn wat Endo volg in sy verhaal word teoreties treffend saamgevat deur C.S Song [1982:109 in Hall 1986:116, 117]: *"The suffering of Jesus the messiah has removed all human barriers. It makes God available to human beings and enables them to be part of the divine mystery of salvation[. . . ]To be human is to suffer, and God knows that. That is why God suffers too. Suffering is where God and Human beings meet[. . . ] Suffering, despite all its inhumanity and cruelty, paradoxically enables humans to long for humanity; find it, treasure it, and defend it with all their might"*. Van hieruit sluit Hall af deur aan te dui dat na 'n ontmoeting met die "gekruisigde God", leer die soort geloof dat lyding die beginpunt is van transformasie tot heelheid, vreugde en ware menssyn.

Hierna dui Hall in die vyfde hoofstuk van hierdie *"Excercise in the Theology of the Cross"*, soos hy hierdie teologiese besinning oor God en menslike lyding noem, dat die kerk wat God se *mede – lye* verstaan, die lyding van andere en hulle nood aktief probeer verlig. Daarom is die kerk gelyktydig die gemeenskap van lyding en hoop. Die kerk doen dit deurdat hy eerstens die moed het om groeiend te syn – *"the courage to be"*. Tweedens deel die kerk in die lyding van Christus vir die wêreld. Wanneer die kerk derdens soos Rom 5:2 – 5 dit stel, hom verheug in sy lyding, word hy draer van die hoop in en vir die wêreld.

## **1.5. Antropologies-filosofiese lens.**

### **1.5.1. J. J. Degenaar.**

Verskillende groepe mense gebruik, op grond van hulle stellingname, verskillende terme vir die beskrywing van pyn. Degenaar [1982:46] dui aan dat neuroloë van senuwee-



impulse, psigoloë van emosionele kwaliteite, filosowe van sensasies, gevoel, lyding en betekenis, en teoloë in terme van skuld en straf praat. Degenaar haal Sternbach [1970:183] se nege onderskeidings vir pyn aan: pyn is ‘n elementêre sensasie, ‘n komplekse persepsie, ‘n emosie, ‘n neurofisiologiese aktiwiteit, ‘n neurochemiese spanningsreaksie, refleksiëwe adaptiewe gedrag, die resultaat van intense psigiese konflikte, van interpersoonlike manipulasie en van die menslike kondisie. Hierop kies Sternbach [1970:30] en Degenaar saam met hom vir ‘n pluralistiese perspektief in ‘n benadering om te verduidelik presies wat pyn is. *“If we can remember that there is no single real thing that is pain, but rather that ‘pain’ is an abstract, unifying concept that we ourselves have arbitrarily imposed on a great many different kinds of things, then perhaps we can free ourselves to think and deal more effectively with problems when they arrive”*.

Pyn op psigiese en fisiese vlak dien as waarskuwingsteken en vra om reaksie. ‘n Koers vir die benutting van pyn op psigiese vlak kan gevind word uit die Latynse betekenis en die oorspronklike sanskritwortel van die woord. *“Dit beteken dat pyn in terme van sy Latynse betekenis (poena=straf) oorstyg kan word in die rigting van die Sanskrit-wortel pu, naamlik ‘purifikasie’”* [Degenaar 1982:55]. Degenaar verwys verder na die sentrale belang van houding teenoor pyn. **Pyn behoort funksioneel gesien te word, en dan veral met die oog op sinskepping.** *“Ek sal hoofsaaklik konsentreer op die taak van singewing aan pyn...”* [1982:50].

In hierdie studie is deur die omvattende uiteensetting van pyn aangesluit by die idee van ‘n plurale of dimensionele perspektief op pyn. Die verskeidenheid perspektiewe vorm die kader waarteen die res van die studie gelees wil word.

### 1.5.2. C.S. Lewis.

Lewis noem sy boek oor die teodisee *The Problem of Pain* [1977]. Die titel open ‘n perspektief op ‘n belangrike dimensie van pyn. Dit beklemtoon die grondpersepsie dat pyn ‘n probleem is. Lewis beskryf die probleem van pyn in sy eenvoudigste vorm: *“If God were good, He would wish to make His creatures perfectly happy, and if God were*

*almighty He would be able to do what He wished. But the creatures are not happy. Therefore God lacks either goodness, or power, or both*" [1977:21]. Die verwantskap tussen God en lyding is problematies, maar pyn is in die algemeen ook problematies. Daarom is besinning daarvoor noodsaaklik. Lewis skryf: "*The creatures cause pain by being born, and live by inflicting pain, and in pain they mostly die*" [1977:11]. Net hierna dui Lewis aan dat die mens **kan dink** en dat dit al is wat hom help met die hantering van pyn. Daarom is die mens nie soos die diere bloot onderworpe aan die pyn nie. Die mens kan sy pyn benoem, naam gee en selfs sin daaruit probeer maak.

Wanneer Lewis oor pyn skryf, verbind hy dit aan die numineuse en aan die morele implikasie vir die mensdom: "*He can close his spiritual eyes against the Numinous, if he is prepared to part company with half the great poets and prophets of his race, with his own childhood, with the richness and depth of uninhibited experience. He can regard the moral law as an illusion, and so cut himself off from the common ground of humanity*" [1977:20]. Omdat hierdie werk 'n apologie vir God en die Christelike godsdiens wil wees, probeer Lewis die probleme wat pyn skep as noodsaaklik en nuttig in die menslike lewe uitwys. Hy stel dit treffend in die baie bekende aanhaling uit dié veel gelese werk van hom: "*But pain insist upon being attended to. God whispers to us in our pleasures, speaks in our conscience, but shouts in our pain: it is His megaphone in a deaf world*" [1977:74]. Vanuit 'n bloot filosofiese hoek het ook Degenaar pyn gesien as waarskuwingstekens vir die mens.

### 1.5.3. David Morris.

Hierteenoor het Morris in sy boek *The Culture of pain* [1993], 'n ander perspektief. Hy probeer aandui dat die mens afgestomp geraak het, nie meer gefokus aandag gee aan die boodskappe van pyn nie, maar pyn eerder probeer ontvlug. As dosent in Engels aan die Universiteit van Iowa het hy onder die indruk gekom van die frekwente wyse waarop pyn uitdrukking kry in literêre tekste. Nogtans neem hy in die samelewing waar dat mense nie die erns en impak van pyn in die samelewing en kultuur raaksien of begryp nie. Dokters en die uitgangspunte van die mediese wetenskap het daartoe gelei dat pyn verkeerdelik as 'n mediese probleem gesien word as 'n "*matter of nerves and neurotransmitters*"

[1993:2]. Vir 'n meer verantwoordelike perspektief op pyn, is die erkenning van die rol van pasiënte self en veral van skrywers belangrik. *"We also need to recover the voices that speak most effectively for patients in essays, poems, novels, plays, and other genres we call literature. Writers in fact express a range of knowledge and experience for which the person struggling with pain quite often cannot find the words"* [1993:3]. Morris huldig 'n ander perspektief as die algemene uitgangspunt dat pyn 'n mediese aangeleentheid is: *"Most important they (writers) tell a story about pain that differs significantly from the traditional medical account and help to reveal its limitations. Such voices suggests that pain is never the sole creation of our anatomy and physiology. It emerges only at the intersection of bodies, minds, and cultures"* [1993:3].

Morris stel dit dat, om die toekoms rondom pyn te verstaan, moet die mens iets van die verlede en die omgang met pyn verstaan. Daarom wys hy op twaalf betekenis wat uit pyn verkry is. **Eerstens:** Morris [1993:9] stel *"living pain"* met 'n **misteriekarakter** teenoor 'n **probleemgeoriënteerde** benadering waarvolgens pyn soos 'n afhandelbare of oplosbare som gesien word. Pyn vra aldus hom na hermeneutiek, interpretasie en kan nie losgedink word van die soeke na **betekenis** nie. Omdat pyn so oud is soos die menslike geskiedenis, bly dit eerder 'n ontwykende misterie wat voortdurend om betekenis en interpretasie vra. Pyn het nie die karakter van 'n som of legkaart wat finaal uitgepluis of opgelos kan word nie.

**Tweedens** beteken die voorkoms van pyn dikwels ook 'n krisis. Aan die hand van David Bakan [1968 in Morris 1993:34] se besinning oor die inherente karakter van pyn wat die mens na betekenis laat soek, bepreek Morris die proses soos dit uitdrukking verkry in Tolstoi<sup>73</sup> se bekende verhaal *Death of Ivan Ilych*. Op grond van die *Ilias* dui Morris aan dat, dit wat as pyn ervaar word, kulturele oorspronge het. Die huidige wêreld is volgens hom deurdrenk van chroniese pyn, maar bykans geen betekenis word meer daaraan geheg nie. Daarom noem hy pyn in sy **derde** hoofstuk 'n onsigbare epidemie. Morris [1993:57] dui 'n breuk tussen die verlede en die hede aan met betrekking tot pyn. Die hoeveelheid geld wat aan pynpille bestee word, veronderstel die gebruik van 'n letterlike berg pille en

<sup>73</sup> Afrikaanse vertaling [1960] deur Alewyn Lee.

dit getuig van die hedendaagse mens se geloof in die mediese oplossing vir pyn. Terwyl die een mediese behandeling na die ander misluk en daar niks oorbly om te doen of te hoop nie, word pyn wat Emily Dickinson benoem as “*pure blank suffering*”.<sup>74</sup> Chroniese lyding wat die mens in die wetenskaplike demistifiserende era geskep het, is besig om die mens sy menssyn te ontnem deurdat pyn van betekenis gestroop is en word. In hierdie stryd teen betekenislose pyn, kan ‘n geminagte en grootliks misverstande bron, naamlik lag, veel terapeutiese waarde hê.

In die **vierde** plek bespreek Morris die pyn van komedie. Karakters soos Shakespeare se Falstaff en Don Quixote is voorbeelde uit die geskiedenis. Die funksie van komedie kan teruggevoer word na die denke van Plato en Aristoteles. Freud, in sy “*Jokes and Their Relation to the Unconscious*” [1905:236 in Morris 1993:89] kyk skerper krities en ontmaskerend na die diepste menslike dryfkragte van grappe. Die komiese vorm ‘n kompensasië vir die mens se onontkombare ongelukkigheid en pyn. Hy sien humor dikwels as ‘n wrede wyse van ontvlugting van lyding, endemies aan die menslike psige. Nog ‘n donkerder waarheid wat beide Hobbes en Freud opper, is dat komedie en lag dikwels berus op ‘n diepliggende ervaring van mag wanneer iemand anders ly – veral as gemeen word dat die persoon verdien om te ly. Andere het selfs geglo dat komiese letterkunde die liggaam kan versterk en heel, waarmee ‘n terapeutiese waarde aan letterkunde toegeken word. Hiervan is Boccaccio se *Decameron* ‘n voorbeeld. Die raam waarbinne die verhale geplaas word, is juis een van ‘n groep mense wat uit Florence gevlug het tydens die groot plaag in 1348. In die landelike opstal waar hulle geskuil het, het hulle mekaar vermaak deur die vertel van verhale.

**Vyfdens** word nagedink oor histerie, pyn en geslag. Die afwesigheid van pyn bring nie altyd kitsverligting en komiese plesier nie. Lag in ekstreme gevalle is nie net terapeuties nie, maar kan ook patologies wees. Histerie word mities aanvaar as ‘n vroulike vorm van lyding. Die Griekse wortel, “*hyster*”, verwys na die baarmoeder, wat dikwels in antieke

---

<sup>74</sup> “*Pain – has an element of Blank –  
It cannot recollect  
When is begun – or if there were  
A time when it was not.*” Emily Dickinson [1960:323, nr. 650 in Morris 1993:57]

tye gesien is as die oorspang van vroulike irrasionaliteit. Plato het die bygeloof onkrities aanvaar en beweer dat die baarmoeder nie 'n orgaan is nie, maar 'n dier.<sup>75</sup> Silas Weir Mitchell was 'n bekende neëntiende eeuse dokter wat in vrouesiektes gespesialiseer het. Hy het ook bekendheid as skrywer van stories en novelles verwerf. In 'n mediese teks, *Doctor and Patient* [1887:83 in Morris 1993:105], gee Mitchell die volgende beskrywing: “*As I look from my window, on the lawn below are girls at play – gay, vigorous, wholesome; they laugh, they run, and are never weary. How far from them and their abounding health seem the possibilities of such torment as nature somewhere in life reserves for most of us. As women, their lives are likely, nay certain, to bring them a variety of physical discomforts, and perhaps pain in its gravest forms*”. Mitchell verwys nie net na geboortepyn nie, maar na alles wat in sy tyd die naam histerie gekry het. Histerie kan pyn of afgestomptheid tot gevolg hê. Marguerite Duras se hoofkarakter uit *The Ravishing of Lol Stein* [1966 in Morris 1993:117] gee uitdrukking aan die afstomping of gevoelloosheid, sodat intensiteit en afstandelikheid, pyn en gevoelloosheid, onafskeidbaar geword het. Duras sê self oor Lol dat “*the pain wasn't lived out*”<sup>76</sup>. In die *Malady of Death* van Duras [1986:45 in Morris 1993:118] sê die vrou aan die manlike protagonis, dat voordat sy hom ontmoet het, sy nie geweet het “*death could be lived*” - dat daar so iets is soos dood-terwyl-jy-lewe nie. Reeds honderd jaar vroeër het Emily Dickinson [1960:294] uitdrukking gegee aan hierdie “*pain and numbness*”:

“ *There is a pain – so utter –  
It swallows substance up –  
Then covers the Abyss with Trance –  
So Memory can step  
Around – across – upon it.*” [nr. 599]

In feministiese geledere het histerie 'n soort simboolstatus binne die vroulike skryfkuns verkry. Mary Jacobus vra: “*Can woman's writing ever be anything other than hysterical?*” [1986:201 in Morris 1993:122]. “*The woman novelist must be an hysteric. Hysteria. . . is simultaneously what woman can do to be feminine and to refuse*

<sup>75</sup> Oor die vroeëre idees oor histerie, vergelyk Ilza Veith [1965]. *Hysteria: The History of a Disease*.

<sup>76</sup> Uit gepubliseerde onderhoude gevoer tussen Duras and Gauthier [1978: 8 in Morris 1993:118].

*femininity, with patriarchal discourse, . . .*” skryf Juliet Mitchell.<sup>77</sup> Daar word ‘n pertinente verband gelê tussen vroulike skryfkuns en pyn.

Met visioenêre pyn en die politiek van lyding gee Morris **sedens** ‘n vreemde, maar tog diepgrypende perspektief op die pynlikheid van die geskiedenis. *“History is what hurts.”*<sup>78</sup> Die mediese wetenskap en die sekulêre wetenskaplike benadering van die modernisme het bykans die herinnering vernietig dat pyn visionêre en verlossende kragte besit het. *“. . . political and visionary pain, no matter how alien to the dominant system of medical thought, is still actively at work in the modern world, like a neglected but potent sacred text”* [1993:125]. Daarom word pyn getipeer as ‘n brug tussen twee verskillende wêrelde. Ten einde dit te verduidelik, word die verhaal of legende van Saint Sebastian vertel. Hy word die lydende simbool wat visionêr vanuit sy aardse posisie geestelike waarheid in ‘n verdere dimensie kon raaksien in ‘n toestand tussen die aardse liggaam en die wêreld van die gees. Martelaarskap word gesien as ‘n tussentoestand van oorgang. *“Visionary pain almost requires a sense of conflict or tension between two radically opposed worlds brought together (but not fused) at the moment of martyrdom”* [1993:129]. Sebastian se opgeslane oë simboliseer nie die dramatisering van lyding nie, maar ‘n aanvaarding en oorstyging daarvan. Hiervan getuig heiliges, soos Catherine en Theresa se lewens. Ook Job, getuig verder van goddelike mag buite die grense van menslike begrip. Religieuse en kulturele persepsies bepaal meestal hoe mense op pyn gaan reageer en dit hanteer. Gustavo Gutierrez [1987 in Morris 1993:146] lewer vanuit die boek Job kommentaar op die hantering van pyn in samelewings waar lyding akuut is. Gemaklike antwoorde werk nie en al verstaan die mens nie teologies presies waarom lyding so ekstensief kan bestaan nie, kan die mens weet dat God dit toelaat. Volgens Morris pleit Gutierrez dat die mens met hul reddingswerk sal begin. *“Pain rather identifies the place where the work of salvation must begin. It stands at a specific time and place in human history as the sign of organized injustice against the poor”*

<sup>77</sup> *Women: The Longest Revolution*, 1984:289-290. Mary Jacobus haal nie net hierdie gedeelte van Mitchell aan nie, maar ook ‘n baie bekende ander stelling van Julia Kristeva, naamlik dat vroulike skryfkuns *“the discourse of the hysteric”* is. [Vergelyk Morris 1993:122].

<sup>78</sup> Jameson, Fredric 1981:102 in Morris 1993:125.

[1993:151]. Daarom dui pyn die plek aan waar die mens anders kan begin reageer op pyn.

Die idee dat pyn altyd eintlik in jou kop setel, word in die **sewende** plek belig. Morris [1993:152] benader eers die stelling vanuit 'n mediese hoek. Hy volg dit op met die idee dat daar nie dualisties oor pyn gedink mag word, as liggaamlike en geestelike pyn nie. Vir hom is alle pyn onskeibaar en interafhanklik, 'n multidimensionele vereniging van die twee elementale menslike kragte wat die Grieke die "*psyche*" ("*mind*") en "*soma*" ("*body*") genoem het. Vir Morris is Frankl se weergawe van die gebeure en ervarings in Auschwitz 'n duidelike voorbeeld van dié verweefdheid. Juis daarom kan die mens nie toelaat dat pyn in die hande van medici gelaat word nie.

Die gebruike van pyn word in die **agste** plek bespreek. Die mediese uitgangspunt dat pyn die gevolg van 'n biochemiese defek is, word gekritiseer. 'n Bejaarde Jesuït<sup>79</sup> het beweer: "*All men are the servants of pain. We are its principal medium*". Satire vergestalt een van die sosiale gebruike van pyn. Dit is aanvanklik gebruik om pyn in ander te veroorsaak. So skryf Lady Mary Wortley Montagu [1733:4 in Morris 1993:177] oor Alexander Pope:

*"Satire shou'd, like a polish'd Razor keen,  
Wound with a Touch, that's scarcely felt or seen.  
Thine is an Oyster-Knife, that hacks and hews."*

In 1909 het Bernard Shaw [1962.vol.5:236] sy skryfkuns verdedig, met redes wat weliswaar nie vandag sal geld nie, maar wat die rol van pyn treffend konkretiseer:

*"It is not possible for me to do my work honestly as a playwright without giving pain than it is for a dentist. The nation's morals are like its teeth: the more decayed they are, the more it hurts to touch them. Prevent dentists and dramatists from giving pain, and not only will our morals become as carious as our teeth, but toothache and the plague that follow neglected morality will presently cause more agony than all the dentists and dramatists at their worst have caused since the world began"* [In Morris 1993:179].

---

<sup>79</sup> Vergelyk Gerald L. Bruns. 1980:132 in Morris 1993:175.

Rituele pyn word gebruik as kardinale deel van inlywingseremonies. In primitiewe kulture word dit steeds gehandhaaf. Pyn dien as bewys dat die ongebondenheid van die kinderjare opgeoffer is. Ernest Hemingway (*The old man and the sea*) gee in 'n moderne idioom hieraan uitdrukking van hoe pyn en gevaar die deurgang na manlike volwassenheid begelei. In sy werk word deursettingsvermoë gemeet aan die aanhou terwyl jy pyn verduur.

Sommige pasiënte leer om hulle pyn te gebruik om hulle sin te kry. Daarteenoor is die ironie dat mense met intense pyn, dikwels nie meer in staat is om dit te kommunikeer nie. Pyn is al dikwels beskryf as noodsaaklik vir die totstandkoming van groot kuns. So skryf Ernest Hemmingway [1981:408] in 'n brief aan F. Scott Fitzgerald: "*We are all bitched from the start and you especially have to be hurt like hell before you can write seriously. But when you get the damned hurt use it -- don't cheat with it. Be as faithful to it as a scientist*" [In Morris 1993:174]. Buiten dat pyn inspireer, kan dit dikwels ook die stof wees waaruit kuns of dan die estetiese bestaan.

Hierdie verwantskap tussen **pyn en skoonheid** word in die **negende** [1993:198] plek toegelig. Alhoewel dit nie klink of skoonheid en pyn saamgedink behoort te word nie, is die verwantskap in die menslike persepsie eeue oud. In die klassieke tyd is pyn uitgebeeld as veredelend, selfs al vernietig dit. Virgilius se Laocoön is 'n tipiese voorbeeld hiervan. Anatomiese detail verleen egtheid aan die heroïese lyding. Andersyds het liggaamlike lyding in Griekse helduitbeeldings ook gedien om die innerlike grootheid van die gees te verbeeld. Laocoön is 'n voorbeeld van die kyk op klassieke skoonheid waar die liggaam en die siel verweef is. In die soort uitbeelding van skoonheid word pyn en wreedheid nie vermy nie, maar juis saam gebruik om die doel te bereik.

Binne die Romantiese perspektief word pyn nie gesien as 'n toevallige onderdeel van die lewe nie, maar as 'n essensiële en noodsaaklike kern. Keats gee uitdrukking hieraan in 'n brief van hom. Hy reageer op 'n siening van die lewe as 'n tranedal. ("*vale of tears*"). Keats korrigeer dit deur van 'n "*vale of Soul-making*" te praat. Hy skryf: "*Do you not see how necessary a World of Pains and troubles is to school an Intelligence and make it a*



*soul? A Place where the heart must feel and suffer in a thousand diverse ways!”* [1958; 2: 102 in Morris 1993:208]

In 1757 skryf Edmund Burke [1913] sy bekende essay, *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Kuns is in twee afsonderlike kategorieë verdeel, die sublieme en die skone. Die skone is geassosieer met plesier en die sublieme met pyn. In wese is dit ‘n estetika van pyn. Die sublieme het aldus Burke net een bron en dis ang of verskrikking. Verskrikking het volgens Burke sy oorsprong in die vrees vir pyn en die dood [Morris 1993:214].

In die totstandkoming van die huidige mediese persepsie van die mens as masjien, het die Marquis De Sade [Morris 1993:231] ‘n belangrike rol gespeel. Daar word in die **tiende** plek gevra na die verwantskap tussen seks en pyn in die lig van De Sade se perspektiewe. Vreemd genoeg het De Sade ‘n verwantskap gesien tussen pyn en waarheid, maar vanuit ‘n ander hoek. As vrysinne het hy in die aanloop van die Verligting die soetsappige perspektiewe op pyn van meegevoeligheid en die hart se waarheid probeer demistifiseer. Daarom is pyn en begeerte of drif as verwant beskryf. Sade se reaksie op die Cartesiaanse dualisme was om die mens te beskryf as “*thinking body*”. “*I am not aware of having any soul . . . It is the body which feels, which thinks, which judges, which suffers, which enjoys*” [De Sade 1965:44; 50 in Morris 1993:232]. Seksualiteit en pyn word daarom ook saamgedink. ‘n Skokkende onthulling van Sade se werk is dat as die mens van alle normale beperkinge bevry is, vind hy sy diepste bevrediging in wreedheid en pyn. De Sade wys wat gebeur in enige kultuur wanneer pyn, geherdefinieer as bloot die vervoer van elektriese impulse, alle herinnering verloor het aan enige kontak met die tragiese.

In die **elfde** plek word tragiese pyn betrag. Eric J Cassell, medikus en skrywer oor mediese etiek erken dat die probleem van lyding baie min aandag kry in die opleiding, navorsing of praktyk van medici. Cassell [1982: 639 – 640] kom dan tot die slotsom: “*The relief of suffering, it would appear, is considered one of the primary ends of medicine by patients and lay persons, but not by the medical profession*” [In Morris 1993:245]. Tragedie rig die vraag: hoe handel ons met menslike lyding? ook aan medici.

Die antwoord kom by wyse van meditasie en bespreking en nie op die waar/ vals wyse wat die mediese wetenskap tot vandag kenmerk nie. Vir Morris handel tragedie as genre hiermee. Tragedies as literêre vorm se sosiale funksie is die uitgebreide nadenke en meditasie oor menslike pyn en lyding. In tragedie steek die aanslag van pyn op die mens die liggaamlike verby en raak ook die gees, siel en bewussyn. Ongelukkig is daar 'n neiging in die samelewing om dikwels die tragiese saam met die tragedies as uitgedien en antiek af te skryf. George Steiner [1978: 23;125] tipeer die hedendaagse mens as antitragies, gerig op vooruitgang ten einde die utopie te bereik. Masjiene en mediese wetenskaptegnieke wat die dood uitstel, werk saam om die mens te stroop van die bewussyn van die tragiese, "*yet tragedy, as Emerson wrote, is all around us*" [1993:256].

<sup>80</sup> Joyce Carol Oates beskryf die sport, boks, as hedendaagse tragedie - "*the bloody fifth acts of classical tragedy*" [1987:60 in Morris 1993:261]. Boks stem ooreen met die skryfproses: "*Art is built around violence, around death and at its base is fear*" [Oates 1972:7]. Tragedie kan die mensdom leer dat hulle veel heler sal wees as daar nie weggedraai word van lyding en die dood nie. Dis nodig om op te hou om pyn te wil kanselleer en die lewe teen alle koste te wil verleng en in die proses alles wat angsk en vrees skep, te vermy as gevolg van 'n diepliggende angst vir die dood. Die afwysing van tragedies as uitgedien, vertoon hierdie diepliggende, maar gevaarlike kulturele tendens van vermyding, ignorering en repressie van lyding.

Morris vra ten slotte: Wat dan van die toekoms van pyn? Morris het probeer aandui dat pyn nooit 'n kwessie is van sensasie en neurooordragte nie, maar altyd 'n persoonlike en kulturele stryd om betekenis is. Die vraag is of die betekenis wat die mens ontdek, sal help of net die ervaring van lyding sal verhoog? Teenoor die organiese model waarvolgens pyn gesien is as sensasie, stel Morris die alternatiewe **dat pyn 'n persepsie is – 'n ervaring waarin die bewussyn, emosie, betekenis en sosiale konteks** almal 'n belangrike rol speel. Morris vat dit saam: "*Pain, in effect, is no mere physiological event. It is simultaneously emotional, cognitive, and social*" [1993:269].

---

<sup>80</sup> "Tragedy" (1830), in *The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson*, 1957:107.

Morris is van mening dat skrywers 'n baie belangrike rol in 'n postmodernistiese verstaan van pyn kan speel, omdat hulle so direk met die vraag na betekenis handel. "*The most important compensation for an inevitable uncertainty, however, is that pain will have reestablished the link with meaning that ties it to culture, history, and individual lives. It will be a more human pain*" [1993:284]. Sels al beteken die literêre reaksie 'n uittarting van pyn soos wat die swart skrywer, Ishmael Reed doen: "*Fuck pain. The crying towel doesn't show up in my writing*".<sup>81</sup> 'n Ander postmodernistiese uitdrukkingswyse kan pyn as nutteloos, destruktief, slak, metaalskuim en gif tipeer. Die skrywer Paul Monette het 'n reeks gedigte geskryf na die dood van sy geliefde, Roger Horwitz [In Morris 1993:286]. Die gedigte rol leestekenloos uit in rou voortstuwende smart en woede:

" *Gardenias*  
*pain is not a flower pain is a root*  
*and its work is underground where the moldering*  
*proceeds the bones of all our joy winded*  
*and rained and nothing grows a whole life's love*  
*that longed to be an orchard forced to lie*  
*like an onion secret sour in the mine of pain"*

In die elegie word verder verduidelik hoe hy uitgegaan het in die tuin "*to die of the pain*" toe hy onverwags die gardenia teëgekom het. Dit het die herinneringe wakker gemaak van ander gardenias, geassosieer met die liefdesverbintenis en met die foltering van die negentien maande lange lyding van Roger Horwitz se worsteling met AIDS. Hierdie blomme bring ongelukkig geen troos nie. Intendeel:

"*but for all the spunk of the three gardenias*  
*still the pain is not a flower and digs like*  
*a spade in stony soil no earthly reason*  
*not a thing will come of it but a slag heap*  
*and a pit and the deepest root the stuff of witch*  
*banes winds and winds its tendril about my heart"*<sup>82</sup>

Alhoewel die gedig uitdrukking gee aan die vernietigende krag van pyn, is die vers 'n produk van die kreatiewe krag van pyn met die gedig as restant, sodat hier gepraat kan word van estetisering van pyn. Tweedens word hierdie gedig vir 'n ander persoon wie se geliefde aan VIGS sterf, 'n vertroostende hulp. By die lees van hierdie naakte pyn, ervaar 'n ander dat die diepste lydingservaring, naamlik alleenheid, deurbreek word deur 'n

<sup>81</sup> Ishmael Reed, aangehaal deur Darryl Pinckney, "*Trickster Tales*," *New York Reviews of Books*, 12 October 1989: 20 in Morris 1993:285.

<sup>82</sup> Monette, Paul. 1988. *Love Alone: Eighteen Elegies for Rog.* pp. 8-9. Monette se kragtige prosa waarin hy skryf oor die laaste maande van Roger Horwitz is uitgegee as *Borrowed Time: An AIDS Memoir*.

ander wat dieselfde lyding deurgegaan het. Dertens getuig die gedig van die “*empathetic, even suffering response*” [Morris 1993:287] waarvoor Levinas pleit.

Emmanuel Levinas skryf filosofies oor pyn in sy essay, “*Useless Suffering*” [1988]. Hy verwys na die negatiwiteit, absurditeit en boosheid van pyn. Tog is daar een manier waarop ‘n individu se pyn getransformeer kan word. Deur lyding word ‘n etiese dimensie van die inter-mens geopen. Die individu se eie sinnelose lyding verkry ‘n veranderde betekenis as dit medelye, selfs lydende reaksie tot gevolg het. In Levinas se taal “*suffering for the suffering for someone else*”. Verder: “*Already within an isolated consciousness the pain of suffering can take on the meaning of a pain which merits and hopes for reward, and so lose, it seems, in diverse ways, its modality of uselessness*” [1988:159].

Morris [1993:289]noem onder andere nog twee kenmerke van die postmoderne pyn. Dis ‘n pyn wat die pasiënt self probeer hanteer. Verder bepleit hy wat mense soos Maurice Blanchot sê “*Learn to think with pain*” [1986:145]. Die mens moet die belang van nadenke rondom pyn herontdek en toepas. Wanneer die mens leer wat pyn kan onderrig en wanneer die mens dit kan toepas op kulturele verandering, kan dit dalk die pyn wat tot die skepping van die nuwe gelei het, die moeite werd maak. “*It is the neglected encounter between pain and meaning that lies at the center of this book and that the voices captured and created in writing from Homer to Beckett so powerfull help us to recover*” [1993:3]. As Morris dit beweer, dan dui hy aan dat pyn primêr ‘n hermeneutiese aangeleentheid is. Daarom kan pyn nie losgedink word van skrywers wat aan pyn in literêre werke betekenis en gestalte gee nie of van lesers wat uit tekste betekenis vind vir pyn nie.

## SAMEVATTEND

Daar moet helder gedink word rondom die voortwoekerende funksionering van pyn in ‘n samelewing en in die letterkunde. As daar helder gedink word oor pyn en deeglik daarmee rekening gehou word, kan pyn se kreatiewe krag sinvol en tot voordeel herken word. Dit bly van kardinale belang om **die elementale aard van pyn** in menssyn te

erken. Die ganse menslike kondisie is deurdrenk van pyn. Erkenning in plaas van ontkenning is noodsaaklik. Om iets wat in elk geval 'n impak op die lewe het, te erken, is die eerste stap van betekenisvolle handeling daarmee.

Dis baie belangrik om te onderskei dat pyn in elk geval 'n krag is, wat 'n impak in die menslike lewe het. Pyn kan ten diepste skeppend werk. 'n Saadkorrel wat groei en 'n sandkorrel wat pêrel word, verbeeld en bevestig dit. Die onlosmaaklike verbondenheid tussen pyn en skepping lê in die geboorteproses, die totstandkoming van 'n nuwe wese. Vir moeder en baba is geboorte pynlik. Die nuweling word uitgewerp uit die geslote, geborge warm, veilige ruimte. Die wesenselemente wat opgesluit lê in hierdie proses, maak dit hierna geskik as primordiale simbool. Die geboorteproses is 'n primordiale gebeure, verbind met die oerste oer-oorprong van die mens. Omdat die skryfproses, die literêr-kreatiewe proses, primêr 'n skeppingsgebeure is, 'n geboorteproses van 'n teks, kan dit nie losgedink word van die mees primordiale skeppingsproses en van geboortepyn nie. Skepping is primordiaal 'n kraamproses en dit word deur die krag van pyn begin, begelei en voltrek. Die ganse menslike ontstaansprosesse deur die erotiese<sup>83</sup> heen tot in die pynlike geboorteproses het gegroei tot primordiale simbole, verbind met pyn, van kardinale belang vir die ontstaan van tekste, maar gelyktydig deel van die produk van

<sup>83</sup> Ook aan die eerste erotiese ervaring van 'n jong meisie word primordiale simboliek geheg en dit word ten nouste met pyn en vrees verbind. Morris [1993:182] Pain is not by any means confined to male rites. Women describing their first sexual intercourse – which undoubtedly holds in modern Western culture the status of a female rite of passage – commonly not only mention pain but also regard pain as central to the experience. Jung skryf hieroor in sy boek *Psychology of the Unconscious* [1951:5] en dan haal hy 'n gedig, vol primordiale simbole van Mörike aan wat dit goed illustreer.

**The Maidens's First Love Song**

What's in the net?

Behold.

But I am afraid.

Do I grasp a sweet eel.

Do I seize a snake?

Love is blind

Fishervoman:

Tell the child

Where to seize.

Already it leaps in my hands.

Oh, Pity, or delight!

With nestlings or turnings

It coils on my breast.

It bites me, oh, wonder!

Boldly through the skin.

It darts under my heart.

Oh, Love, I shudder!

What can I do, what can I begin?

That shuddering thing:

There it crackles within

And coils in a ring.

It must be poisoned.

Here it crawls around.

Blissfully I feel as it worms

Itself into my soul

And kills me finally.

kreasie. Ontstaan en inhoud leef saam in die teks. Ontstaan word ook inhoud. Hiermee word die noue verwantskap wat die teks met die lewe self het, kragtig gesimboliseer. Primordialiteit van die menslike ontstaan en syn, is daarom die primêre inhoud en vorm van die teks, waar simbole as vorm gesien word. In tekste kan die mens niks anders sê as dit wat te doen het met die rudimentêrste oorspronge en synswyses van die mens nie. Omdat pyn diep primordiale wortels, verbintnisse het, en ook elementaal tot menssyn is, is tekste wat op geen wyse hieraan uitdrukking gee nie, hol, leeg van egte menssyn. Wie menssyn ernstig neem, neem pyn ernstig.

In hierdie hoofstuk is Egipties teks op teks, palimpses op palimpses, bo-oor mekaar geskryf. Telkens 'n nuwe teks vanuit 'n ander hoek. Legendes en mites, oerstories wat gelyktydig literêre tekste is en die boustof van nuwe literêre tekste, vertel die verhaal van die mens, die menslikheid in die mens, vertel iets oor die oerstof wat steeds in die mens voortwoeker. Psigologiese teoretiserings spel uit wat onmiddellik in literêre tekste aangebied word. Dit gee insigtelike agtergrond oor die boustof van literêre tekste. Teoloë verskaf die teorie, die sistematiese nadenke, oor hoe die Goddelike instansie betrokke is by hierdie menslike lewensprosesse, en vir baie is dit een van die belangrikste beginsels vir die leef van die lewe. Teologie is wesenlik 'n sistematiese verstaanspoging om God se betrokkenheid by die mens te verduidelik. Ook dit, God se betrokkenheid by die mens, sowel as die menslike belewing daarvan en verstaan van Sy betrokkenheid, kry op 'n besondere wyse gestalte in literêre tekste. Estetici, literêre teoretici dink oor tekste en hoe tekste en die skoonheid van tekste werk. In al hierdie tekste wat bo-oor literêre tekste val en die mens dan help om betekenis te ontdek, een van die belangrikste funksies van pyn, kan tekste wat oor mekaar val en op mekaar val, uitgewis word. Uiteindelik bly die gemene noemer oor, keer op keer ingegraveer in die perkament waarop vertel word van menssyn: Pyn.

Die belang en noodsaaklike funksies van literêre tekste met betrekking tot pyn deur die verskillende wetenskaplike benaderings word gekonkretiseer. Die kreatiewe krag van pyn in en deur literêre tekste word deur die verskillende wetenskappe bely deur hulle praktyke. Die tergende vraag ontstaan: Wat maak literêre tekste anders as akademiese

teoretiserings oor pyn? Wat bevat literêre tekste wat nie in akademiese verduidelikings as ‘n kreatiewe krag tot uitdrukking gebring kan word nie. In die volgende hoofstukke is dit juis hierdie krag van literêre tekste wat onder die vergrootglas geplaas sal word.

Die volgende verduideliking van Maes gee ‘n helder perspektief op wat onder pyn of lyding verstaan kan word: "***Suffering is a nearly unbearable state of human existence arising from stress or tension in any part of the human interactive system- physical, psychological, interpersonal, or social and spiritual. It is more related to the duration than to the intensity of emotional or physical pain. As stress continues over time it may cause confusion, loss of self-esteem, a sense of meaninglessness, and finally despair***" [1990:111].

Drie belangrike fasette van die verduideliking wat in die res van die studie uitgebou sal word, is eerstens die **relasionaliteit van pyn**, dat pyn in **spanning** wortel en dat pyn aandring op **betekenis en sin**. Voorts is reeds aangedui dat pyn **elementaal** is vir menssyn, soos die water, grond, lug en vuur vir die aarde en **primordiaal** soos geboorte en die verbandhoudende beelde bevestig.

Alan Paton plaas ‘n groeiende verstaan van pyn in perspektief: "*All who are mature, whether young or old, accept suffering as inseparable from life; even if it is not experienced, the possibility is always there. I myself cannot conceive of life without suffering. There would certainly be no music, no theater, no literature, no art. I suspect that the alternative to a universe in which there is suffering, in which evil struggles with good and cruelty with mercy, would be a universe of nothingness, only an eternity of uninterrupted banality. If my suspicion is true, then I vote for the universe we have, where we have our joy that has been made real by suffering, as the silence of the night is made real by the sounds of the night. And we have our suffering there too, made real by our joy. Such a multifold universe, such a multifold life, despite all the unanswerable questions that they raise, seem more consonant with the idea of a creative and imaginative God than any garden of Eden*" [1970: 15].

## **HOOFSTUK 2 : PYN AS KREATIEWE BEGINSEL**

*Tragedy reduces the soul's emotions of [pity and] terror by means of compassion and dread. It wishes to have a due proportion of terror. **It has pain as its mother.***

**ARISTOTELES**

In Hoofstuk 1 is 'n verskeidenheid perspektiewe gebruik om die essensiële aard van pyn af te lei of enkele wesenskwaliteite van pyn deur die verskillende lense in fokus te kry. Die **essensie van pyn is dat dit elementaal** deel van menssyn is, maar ook dat dit **primordiaal** is, dit wil sê histories terug herleibaar is na die mees rudimentêre oorsprong van die oermens. Hierdie essensiële karakter van pyn het twee ander baie belangrike uitlopers, naamlik **dat pyn altyd relasioneel** is, dit wil sê dit manifesteer in 'n verhouding tot iets of iemand, selfs al is dit die self, die ek, die alter ego, die werklikheid. Hiermee samehangend dra pyn ten diepste 'n **kwaliteit van spanning**. Hierdie twee uitlopers, naamlike **relasionaliteit en spanning** kan nie losgemaak word van die **elementale en primordiale** aard van pyn in menssyn nie. Die essensiële aard van pyn het een deurlopende impak in die bewussyn van die mens. Dit roep die vraag na **betekenis** op. Betekenisgewing neem soms die vorm aan van sinsoeke. Woordkunsenaars kan dit nie sonder taal<sup>1</sup> doen nie. Hierdie hoofstuk handel met **die wyse waarop pyn woordkunsenaars stimuleer** om te soek na betekenis as gevolg van elementale pyn wat hulle persoonlik ervaar en waarneem.

In hoofstuk 2 word die werkwyse omgekeer. Die **essensie** wat ondersoek word, word as beginpunt gebruik. Die uitgangspunt is: **Pyn word as kreatiewe krag gesien**. Pyn se stimulasie tot skepping, die kreatiewe krag, word soos in die aanhaling van **Paton**<sup>2</sup> waarmee die vorige hoofstuk afgesluit het, allerweë aanvaar en selfs as uitgangspunt in studies<sup>3</sup> gebruik.

<sup>1</sup> Alhoewel die belang van taal 'n omvattende saak is en deur die eeue divers bedink is deur filosowe, filoloë en literêre skeppers, teoretici en kritici, is taalbesinnings nie die fokus van die studie nie.

<sup>2</sup> "There would certainly be no music, no theater, no literature, no art. I suspect that the alternative to a universe in which there is suffering, [...] would be a universe of nothingness" [Paton 1970:15].

<sup>3</sup> Vergelyk Elaine Scarry [1985]. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Daarin sien sy pyn as die onbewustelike basis vir elke kulturele skepping – van 'n woljas tot Keats se "Ode to Autumn".



Frank **Kermode** beweer: “. . . dat het isolement en het lijden inherent zijn aan het kunstenaarschap”.<sup>4</sup> In “Mensch en Kunstenaar” skryf **Kloos**:

“Ja, ‘t hart moet sterven in veel donkre dagen  
 Van tranen en lijfspijn en bitter klagen  
 En veel ontzetting, waar het lijf in beeft:  
**De mensch moet dóódgaan, eer de kunstenaar leeft.**<sup>5</sup>

Die vraag aan die orde in hierdie hoofstuk is: **Hoe energieer pyn die kreatiewe proses?**

## 2.1 Kreatiewe krag van pyn : “pyn mities besweer”

Die kreatiewe krag van pyn word die beste belig deur ‘n versprek self. “As Walter De la Mare has pointed out, the only successful medium for a discussion of the nature of poetry is poetry”.<sup>6</sup> Die beste wyse om oor die krag van pyn in literêre tekste te praat, is by wyse van ‘n literêre teks. ‘n Kreatiewe produk wat werkwyse en inhoud **saambundel**, hoort by die aanvang van ‘n besinning oor pyn wat die kreatiewe proses energieer. Hiervoor word die mite van Prometheus gebruik. Aischulos het die basiese mitiese gegewens oor Prometheus, as aanvanklik onbelangrike Grieks-mitologiese figuur, uitgebou tot drie tragedies in digvorm. Prometheus het hiermee ‘n prominente plek verkry in die Griekse kultuur, maar ook in die letterkunde tot in die huidige tyd. Prometheus verbeeld die gawe van kreatiwiteit en gepaardgaande pyn.

Pyn kan die kreatiewe proses op gang bring, maar waarborg nie ‘n kreatiewe uitkoms nie. ‘n Durende pynlike ervaring hou die proses op gang en energieer die voortgaande soeke. ‘n Teks gee betekenis aan, en ‘n ordening van die proses. ‘n Verhaal of mite skep die nodige afstand vir verdere besinning oor die pynlike proses. ‘n Verhaal of beeld handhaaf die spanning van die pyn as energie om die kreatiewe proses te begelei. Die spanning word opgelos en behou. Die pyn van die mite besweer die pyn deur ordening in die tragedie as objektiewe korrelate<sup>8</sup>, maar hou ook die pyn vas in die teks, gereed vir ‘n leesproses, luisterproses of vir toeskouers.

<sup>4</sup> Frank Kermode se *Romantic image* soos aangehaal deur Sötemann 1985:79.

<sup>5</sup> Kloos aangehaal in Dezaire 1932:35. Vergelyk Kloos MCMXLVIII:38, die gedig “Snikken” in *Verzen*.

<sup>6</sup> Skelton, Robin 1956:2.

<sup>8</sup> Vergelyk Kermode 1975:16 oor die oorsprong hiervan uit Eliot se opstel “Hamlet” (1919).

Die tragedieskrywers, in die geval spesifiek Aischylos, het die konsep van lyding probeer belig aan die hand van die wisselwerking tussen mense met hulle feilbaarheid en foute teenoor die gode met hulle manier van straf van foute. Uit hierdie wisselwerking – mense wat foute maak en gode wat foute straf – volg die ondergang van die held. So word lyding, ondergang en dood verklaar en met aanvaarbare betekenis gevul. 'n Beeld, patroon of model word geskep as voorbeeld vir hoorders se omgang met elementale lyding. Aischylos vertel nie van Aischylos nie. Tog kan Aischylos net vertel van Prometheus, Io en Agamemnon en Sophokles van Oëdipus, Ajax en Electra en Euripides van Helen, Alcestis en Iphigenia omdat hy (Aischylos) bekend is met pyn en die funksionering daarvan in mense se lewens. Die persoonlike ervaring en perspektief vorm die springplank vir die universele of groter konsep van lyding. Vir die skep en funksionering van patos is die persoonlike deurleefdheid van kardinale belang.

Al kry die persoon van die digter/kunstenaar groter fokus in die Romantiese geskrifte, is dit nie noodwendig so dat die klem op die subjek (skrywende subjek) val nie. Hieraan sal na aanleiding van Kermode se bespreking van die totstandkoming van die "*Romantic Image*" in die derde hoofstuk meer omvattend aandag gegee word. Die skrywende subjek bly die filter of springplank om tendense eie aan menssyn te kommunikeer, te belig, aan te bied en voor te stel. Die subjek word gestalte wat beeld is en draer van die deurleefde patos.

Die misterieuse kant van die kreatiewe proses word verder aangedui met die verwysing na *muses* binne die werklikheid van die Grieke se skeppingsproses. Die werking van pyn as kreatiewe energie, is derhalwe nie altyd 'n bewustelike proses nie. Skeppers en kunstenaars kan nie sonder meer getipeer word as masochiste wat glo dat pyn 'n kreatiewe funksie kan vervul en daarom soek hulle pyn bewustelik doelgerig op nie. Met so 'n benadering kom egtheid en deurleefdheid in die gedrang. Die misterieuse energerende krag van pyn lê dikwels in die feit dat pyn nie te vroeg in die kreatiewe proses benoem word nie. Die werking van pyn lê op 'n metavlak, of subbewuste vlak wat vanweë die moeilike verkenning daarvan as misterieus getipeer kan word.

Die skeppingsproses bly 'n wisselwerkende gebeure tussen intuïtiewe ongekontroleerde prosesse van ordening en vormgewing deur die spel tussen emosie, misterie, intuïsie en denke. Hoe beelde, gestaltes, simbole en metafore 'n ruim diversiteit van betekenis saambundel en nog oor 'n inherente dinamika beskik, bly deels misterie. Hierdie misterie is ten nouste verbind met die wisselwerkende spel tussen die onbewuste, stoorkamer van persoonlike en primordiale simbole, en die bewuste.

Pyn as primordiale krag stimuleer die proses waar op kreatiewe wyse simbole, beelde, mites en verhale uit die onbewuste na die bewuste opgediep word. Hierin lê die primêre kreatiewe krag van pyn. Omdat pyn self primordiaal is, is dit 'n primordiale dryfkrag of energie wat die mens vanuit die onbewuste sowel as soms vanuit die bewussyn noop om te soek na oplossings, sintese, betekenis. Kennis en begrip van die eie en kollektiewe onbewuste lei tot betekenis en tot 'n proses van verstaan. Verstaan, begrip en kennis raak en verbeter die relasies waarin die mens staan. As die relasie of verhouding tussen 'n saak en 'n persoon is, verbeter die begrip van die saak by die persoon die relasie en verminder dit die pyn. Op interpersoonlike vlak geld dieselfde proses; en so ook in die verhouding van mens tot omgewing.

Pyn word dus deur die plaasvervangende gestalte van 'n figuur soos Prometheus op mitiese wyse besweer deur die skep van 'n teks, of dan tragedie in digformaat.

## 2.2 Pyn vra na betekenis: Die Prometheusfiguur as illustrasie

Pyn dring primêr aan op betekenis soos in Hoofstuk 1 uitgespel.<sup>10</sup> **Vervolgens word vier maskers van pynpersepsie gebruik om die werkinge van pyn in die kreatiewe proses te verduidelik.** 'n Persepsie of ervaring van chaos en duisternis, waar chaos en duisternis beide as primordiale kragte of simbole kan resoneer, kan as pynlike ervarings getipeer word. **Chaos en duisternis** opereer as primordiale kragte wat aandring op hulle teenpole, naamlik ordening/opruiming en lig/verheldering. Ordening/patroonvorming en

<sup>10</sup> Vergelyk: "...Jung believed that the unconscious exerted a creative force upon the ego, was the space or origin of *meaning* . . ." [Rowland 1999:10]. "*But pain insist upon being attended to*" [Lewis 1977:74]. Morris dat: "*It is the neglected encounter between pain and meaning that lies at the center of this book*" [1993:3]. "*Suffering tests the limits of meaning-making. . .*" [Macs 1990:11].

verheldering is pogings om betekenis of sin te vind. Die menslike belewenis van **tragiek** vra in die tweede plek na betekenis. Die tragedie soos deur die ou meesters beoefen en deur Aristoteles getipeer, gee uitdrukking aan lewenstragiek. Derdens: **Kunswerke** (wat dikwels reeds uitdrukkinge van pyn is), hetsy literêr, musikaal, beeldend of grafies van aard, het net betekenis as daar betekenis aan geheg word of selfs by wyse van kreatiwiteit **nuwe betekenis** daaruit tot stand kom. In die vierde plek vind pyn betekenis in prosesse soos **bevryding en verlossing**, veral as dit vanuit 'n toestand van **begrensing** kom. Hierdie vier maskers van pyn kry verder betekenis aan die hand van die mitologiese figuur van Prometheus, sowel as ander ondersteunende verwysings na literêre tekste.

Dié verwantskap tussen **pyn en kreatiwiteit** word op 'n besondere wyse vergestalt in die **Prometheusfiguur** in die westerse literêre kuns. In die Griekse mitologie, daarna in die tragedies van Aischulos, en later in die westerse tradisie met onder andere Shelley, Goethe<sup>11</sup> en ook in die Afrikaanse poësie, gryp hierdie figuur en tema kunstenaars aan, identifiseer hulle keer op keer met Prometheus as gepynigde skepper van die menslikste ván, en in menslike syn.

Prometheus bring vir die mensdom die vuur, die oorsprong van skepping en die drif. Hiervoor moet hy as die oerskepper van skeppingskrag, kreatiwiteit en kuns lank en voortdurend self ly. In sy verhaal, dié van die Griekse Titaan en vader van die kunste, is skeppingsenergie, skepping en pyn vernuftig verweef. Die figuur van Prometheus en die kunsskepping wat deur hom geïnspireer is, dra al vier die maskers van pyn wat deur 'n kreatiewe proses heen betekenis skep of tot stand laat kom. Daarom word telkens uiteindelik aan die hand van die Prometheusfiguur geïllustreer hoe chaos, tragiek, ander kunswerke waarin pyn vergestalt is en vasgelooptheid as maskers van pyn as kreatiewe energie funksioneer.

---

<sup>11</sup> J.G.A. Ros en J. Nuchelmans [1980:47]: "Onder de latere bewerkingen van het treurspel is het bekendste *Prometheus Unbound* (1819) van Shelley. Ook tot lyrische poëzie (Goethe, Byron, Coleridge, Longfellow, Henriëtte Roland Holst), epen (*Spitteler*) en opera's (*Fauré*) heft het geïnspireerd."

## 2.2.1 Chaos inspireer ordening

### 2.2.1.1 Inleiding

Die Bybelse verhaal<sup>12</sup> oor die primêre skeppingsproses plaas die eerste skeppingsgebeure binne die raamwerk van **duisternis** en van **oerchaos** wat opgeruim word - sistematies, uitgemeet in tydperke wat dae genoem word. Die opheffing en opruiming van baaiërd en oerchaos verteenwoordig die ruimte, gegewe en oerstof vir daaropvolgende kreatiewe prosesse. Chaos word omgewe deur duisternis. Lig hef duisternis op deur son, maan en sterre. Opgehefde duisternis bring verligte helderheid en nuwe betekenis. Dit word steeds voortgesit deur die skeppingsprosesse waar mens en geskape werklikheid onlosmaaklik kosmies verbonde is in voortgaande herskepping. Wallace Stevens gee kontemporêr daaraan uitdrukking in sy gedig "*The Planet on the Table*" [1954:532]. In sy voortgaande herskepping uit die kosmos, al is die formaat veel kleiner ("*Table*"), bring die digter deur sy kuns lig en betekenis met steeds kosmiese omvang ("*planet*"):

*"His self and the sun were one  
And his poems, although makings of his self,  
Were no less makings of the sun."*

Die patroon van skepping uit Chaos is ook in die Griekse mitologie weerspieël. Chaos, Eros en Duisternis is belangrik in die Grieks mitologiese skeppingsproses.

*"Verily, first of all Chaos<sup>13</sup> came into being, but then Gaia wide-bosomed, secure  
foundations of all forever, and dark Tartarus in the depth of the broad land and Eros,*

<sup>12</sup> Genesis 1: 1, 2. "In het begin heeft God geschapen de hemel en de aarde. 2. En de aarde was **woestheid** en **leegte**, en **duisternis** was op de oppervlakte van de vloed; en de geest van God zweefde op de oppervlakte van het water." In sy kommentaar gee Gispén [1974:41] die volgende verwysing: "Zie ook GORDON' Ugaritic Literature (blz. 39), waar hij dit woord vertaalt door '**chaos**', maar het cursief laat drukken, omdat het duister is..."

Genesis 1:1&2. "In die begin het God die hemel en die aarde geskape. En die aarde was **woes en leeg**, en die **duisternis** was op die wêreldvloed, en die Gees van God het gesweef op die waters." *Die Bybel met Verklarende Aantekeninge*. 1958.

Genesis 1:1&2: "In the beginning God created the heavens and the earth. Now the earth was a **formless void**, there was **darkness** over the deep, and God's spirit hovered over the water." *Jerusalem Bible* 1986.

<sup>13</sup> "The Greek word Chaos suggests a 'yawning void.' Exactly what it meant to Hesiod is difficult to establish. His account of creation, fraught with interpretative problems, begins paratactically, that is, very first of all Chaos (not a deity particularly, but a beginning or a first principle, perhaps a void) came into being (or was), but then (next) came Gaia (Gaea or Ge, Earth), and the others, all presumably out of Chaos, just as Hesiod actually states that 'from Chaos' came Erebus and dark Night. Tartarus is a place deep in the depths of the earth (*Theogony* 713ff.); Erebus is the gloomy darkness of Tartarus; later it may be equated with Tartarus itself." [Morford:36].

*the most beautiful al all the immortal gods, who loosens the limbs and overcomes judgment and sagacious counsel in the breast of gods and all humans. From Chaos, Erebus [the gloom of Tartarus] and **black Night** came into being; but from Night were born Aether [the upper atmosphere] and Day, whom Night bore when she became pregnant after mingling in love with Erebus*" [Hesiodos: *Theogony* 116 – 25. Eie beklemtoning].<sup>14</sup>

Die ooreenkomste tussen die Joodse en die Griekse tekste is opvallend. Dis des te meer betekenisvol as in gedagte gehou word dat beide die Joodse (Bybelse) en die Griekse tekste as sakraal hanteer is, *res sacra*, en daarom juis betekenis wou gee; as verklarings of verduidelikings wou dien van die skeppingsoorsprong van alle dinge. Dat kunstenaars steeds daarby aansluit, verhef dit tot oerskeppingsprinsipes wat steeds deur verskeie kunstenaars gehandhaaf word. Hutcheon praat van "*The act of creation becomes paradigmatic of all human acts of constructing ordered visions. The writer and the reader share this process in and through the novelistic text*" [1984:89]. Sy gaan dan later verder: "*. . . the novelistic world, mime the **mind's ordering process** of coding and decoding, ciphering and deciphering. And the essence of literary language lies not in its conforming to the kind of statement found in factual studies, but in its ability to create something new, a coherent, motivated universe*" [1984:90 Eie beklemtoning]. Die proses van skepping, herskepping en naskepping uit chaos, word vervolgens toegelig met enkele voorbeelde uit die Afrikaanse digkuns en 'n verwysing na Goethe.

### 2.2.1.2 Opperman, Louw, Eybers as skeppers van betekenis uit chaos

Tussen oorspronklike Skepper en die kunstenaar as naskepper bly 'n voortgaande verband. Die verband lê al reeds in die woord waarmee kunstenaars beskryf word: skeppers. Die term word soms metafories gebruik om goddelike kwaliteite onderliggend aan die funksionering (veral binne die romantiese perspektief), maar ook roeping<sup>15</sup> van die kunstenaar, te suggereer. As naskeppers sien kunstenaars hulle dikwels ook as medewerkers van 'n goddelike Skepper. Hierdie proses voltrek hom in Opperman [1987:250] se "*Carrara*".

<sup>14</sup> Morford 1999:36.

<sup>15</sup> Vergelyk ook Hoofstuk 1: 22-23.

In hierdie vers lê skeppingsproses by wyse van beelde laag op laag op laag. Opperman skep Michelangelo; 'n misplaaste Michelangelo wat eerder met beitel beelde verlos. Michelangelo moet nou, op omgekeerde en ironiese wyse, self God in sy eie skeppingsproses herskep met kwas. Hy bid dan ook vir die *Oerkrag* van God se uitgestrekte **vinger** waarmee hy die eerste skeppingproses voltrek het. Terselfdertyd is die vers 'n besinning oor die skeppingsproses, en veral die literêre skeppingsproses. Primordiale pyn is die diepere oorsprong vir die skeppingsproses. 'n Gepynigde bidder met 'n gebrek, 'n weerlose bergskilpad op sy rug (Michelangelo), wou eerder "*gesigte smartbekrap*" uit die marmer haal. Die lydende misplaaste is nou naskepper van God self. Michelangelo moet te midde van die chaos en misplaastheid op die aarde – "*Die strop is om my strot*" – **uit chaos opruim, skep**. Tog: die "*omgedopte bergskilpad . . . wat krabbel, krabbel*" skep uit chaos en pyn tydlose skoonheid:

*"Lei U die kwas dan dat ek as argitek  
 én beeldhouer hul flous, en uit die grot  
 van **chaos** die grootste praalgraf skep:  
 waar U teen die solder van die hemel God  
 die aarde, planete, sterre, Adam. . . tot  
 die sondeval, profete . . . uit Carrara wek."* [Opperman 1987:250].

N.P. van Wyk Louw, skep ook in sy "*Ars poetica*" [1981b:252] ná uit die ongeordende, die "ongevormde", 'n soort chaos, deur naskepping, "*in ná-geskepe skeppinge*" – **ordening in 'n poging om te verstaan**. Die poëtiese proses is 'n soeke na **betekenis** via die rede: "*die skepping van die god **déúr-dink, déúr-praat***". Hierdie skeppings- en ordeningsproses wil die "*slymerigheid*" [chaos] bespie by wyse van baie **fyn denke**, "*want alleen die baie-fyn dink is helder*" [1981b:302]. Naas Louw se klem op die poging tot redelike **verstaan en ordening, hermeneutiese en epistemologiese gerigtheid** van die kreatiewe prosesse, stel Opperman die fokus op **die skoonheid, die estetiese**. Reeds in "*Carrara*" is gesuggereer dat die eindproduk van die na-*krabbel*, tydlose skoonheid is. "*Scriba van die Carbonari*" [1987:155] se "*engel*" verwys juis na die magiese en verlossende krag wat in die kreatiewe woord skuil. Opperman verwys verder na die

skeppingsproses as **die verlossing** van die “engel uit die steen”<sup>16</sup>, maar ook die “*Blom van die baaierd*” [1987:218], die **skoonheid wat uit die oerchaos** geskep word: “*‘n blom fan di bajert, ferberg in di nag ...*” [1987:221].

Elisabeth Eybers, as vroulike verteenwoordiger, werk via die **ervaring** van die individu as die “*ingewikkelde weerlose mens*” [1995:612]. “*Papier is geduldig*” [1995:567] in ‘n latere bundel, *Noodluik*. Die individu vind “*Vir elke knelling van nou en hier ... ‘n noodluik van papier...*” Die noodluik, opruiming, betekenis kom deur die kreatiewe proses. Daarom sê Eybers verder “*Die onverkenbare chaos vertoon Op papier ‘n hartvormige patroon*”. In die vers kry die chaos ‘n betekenisvolle en vertroostende patroon.

Ook Goethe se Faust sien die verband tussen **kreatiwiteit** en chaos. Kreatiwiteit is die **enigste krag wat chaos opruim**. Dit blyk uit sy antwoord op Mefistofeles as “*sterile son of Chaos*”, se pogings tot vernietiging deur vloede, stormwinde aardbewings en vuur. Spanningsverhoudinge vergesel die skeppingsproses: lewende kreatiewe krag staan teenoor steriele chaos; heling van pyn staan teenoor woede, kullery en vernietiging. Faust en Mefistofeles tree op as hoofeksponente van die spanning:

“*And thus, against the ever-living*

*Creative power, that heals us from our pain,*

*You rage in your malevolent misgiving*

*And clench the fist of treachery in vain.*

*Strange, sterile son of Chaos, think anew,*

*And find yourself some better thing to do”* [*Faust I*. Goethe 1983:76].

<sup>16</sup> “*Ek moet my land, wat buite die hemele lê,  
deur Sy genade en Sy meegevoel  
bestendig in my volk se taal en sê*

*wat my aangryp; en in volstrekte  
vereenselwiging met alles om my heen;  
bloeisels, Alpe en viswyf, verlos ek  
deur die gedig die engel uit die steen.”* [1987:157].



Hierdie selfde kreatiewe proses van genesing van pyn, ordening uit die chaos, betekenis in kreatiewe teks wat bevry, insig bring (vir die kunstenaar) en leer (die leser) deur die patroon (hartvormig) of die skoonheid (die verlore engel) voltrek hom rondom Prometheus.

### 2.2.1.3 Prometheus as draer van geordende chaos

Die mite<sup>17</sup> van Prometheus groei uit chaos tot beeld van kreatiwiteit en kuns: “*It was from the **chaos** of local legend that the poets had in the first instance drawn, combining elements of diverse origin into more or less harmonious systems*”.<sup>18</sup> Hierdie hele proses van skepping uit onbeduidende brokkies, grepies en visuele kunswerke, word prakties geïllustreer deur Gilbert Murray [1958:19-27]. Uit losstaande grepies oor Prometheus, ‘n onbenullige figuur in die mitologie, klein toegevoegde visuele detail soos ‘n arend in uitbeeldings, skep Aischulos ‘n ryk kultus rondom die karakter, Prometheus.

**Prometheus is die godefiguur wat patos het vir die mensdom. Sy naam beteken “Vooruit-gedink” of “Voorsienigheid”.<sup>19</sup> Hy steel vir hulle vuur<sup>20</sup> in ‘n riet en skep die moontlikheid van kuns en ontwikkeling.**

***“By stealth within a staff I bore to them  
The hidden fount of fire, which taught them art, . . .”*<sup>21</sup>**

<sup>17</sup> Gilbert Murray. [1958:19-27] in *Aeschylus, the Creator of Tragedy* verduidelik ook hoe Aischulos uit die elementêre en mindere figuur van Prometheus ‘n tragedie opbou waardeur nuwe dimensies en status aan Prometheus toegevoeg word.

<sup>18</sup> E.R. Bevan [1902:xviii] vat die ontstaan van die tragedies uit mitologiese tekste en legendes verhelderend saam: “...two sources. One was the mythology which had taken form, had become canonical as it were, in the poets from Homer and Hesiod onwards. The other source was the local myths attached to the various shrines. It was from the **chaos** of local legend that the poets had in the first instance drawn, combining elements of diverse origin into more or less harmonious systems. These systems, it is true, influenced in their turn the local myths, ...”

<sup>19</sup> Vergelyk die voorwoord Paul Roche [1990:xx]. Roche som verder op: “*Having been responsible for the creation of mankind, he countered Zeus’s neglect of men by giving them stolen fire from heaven. He continued in his determination to educate, develop, and help them in the face of the god’s resentment and wish to wipe away the lot. For the new ruler of the gods seems to prefer the old orthodox safety of man’s ignorance and subservience to knowledge and progress. Prometheus is being taken to the scene of his vindictive punishment. It is a vast stage in both space and time. The party comes to a rugged cleft in the mountainside and halts.*” Dis die punt waarop Aischulos se *Prometheus Bound* begin.

<sup>20</sup> Vergelyk ook Gilbert Murray [1958:21] wat uitwys dat Dr. Kuhn aangedui het dat Prometheus die korrekte Griekse afleiding is van die Sanskrit, *Pramatha*, wat “*Fire-stick*” beteken. Dis daarna in Grieks omgewerk na “*Forethinker*” met Epimetheus, die broer, as “*After-thinker*”.

<sup>21</sup> Vertaling deur Miss Swanwick in R.P Downes S.j. : 48.

Hy word ook gesien as die skepper van die mens. Maar omdat hy geskep het en skeppingskrag uitgedeel het, moet hy onredelik swaar ly.

*"Be witness, what a god from gods endures,*

*See with what torments fierce*

*Pierced through, I shall endure*

*Ten thousand years of woe:"*<sup>22</sup>

In Aischulos se enigste volledige behoue teks uit die drie oor Prometheus<sup>23</sup>, naamlik *Prometheus Bound* skep hy uit brokkies chaos 'n geordende sintese, 'n tragedie<sup>24</sup>. Aischulos bou sakrale betekenis rondom Prometheus vir sy tyd. Prometheus word skepper en weldoener van die mens. Sy gawe van vuur verseker die voortbestaan van die mens, soos die feit dat hy deur hierdie gawe aan hulle die vermoë tot skepping en alle kunste aan die mens gebring het. Omdat hierdie goeie daad in medelye met die mens, maar in ongehoorsaamheid aan Zeus geskied het, word Prometheus swaar gestraf. Hy ly ter wille van die gawe van kreatiwiteit wat hy aan die mens gegee het. Die een wat die mens met vernuftige kreatiwiteit verlos het uit chaotiese ondergang, moet daarvoor boet.

Met hierdie uitbeelding van Prometheus, skep Aischulos uit ongeordende brokke 'n tydlose simbool. Downes [s.j.:38] noem Aischulos "*Master of the Tragic lyre Stealer of the mystic fire*". Deur die skepping van die tragedie as vorm (orde/patroon) vanuit los chaotiese gegewens, verskaf Aischulos 'n mistieke vuur aan geslagte na hom.

<sup>22</sup> Downes S.j. : 47.

<sup>23</sup> Die eerste en derde tragedies van die trilogie het verlore geraak. In die eerste een is Prometheus uitgebeeld as die vuursteler. In die tweede een, die behoue *Prometheus Bound* word die straf van Prometheus, die vasketting aan die Kaukasusgebergte, uitgebeeld. In die derde teks, *Prometheus Unbound*, word Prometheus bevry en Zeus se posisie deur Prometheus se kundigheid beskerm. Downes, s.j. :51. Vergelyk ook E.R.Bevan [1902: xxxvii] se berig hieroor in sy inleiding by sy vertaling van *Prometheus Bound*. Paul Roche 1990:xii.

<sup>24</sup> Downes beskryf Aischulos as "*father of Tragic poetry*". [S.j.:38] en "...Aischulos, the creator of the tragic muse"[S.j.: 42]. Melpomene is bekend as die Tragiëse Muse volgens Morford en Lenardon 1999:83. Aischulos word veral deur Gilbert Murray [1958:1] geteken as die skepper van die tragedie as vorm, alhoewel hy nie die eerste skrywer van die Griekse tragedie was nie. John Gassner [1954:17] verwys in sy standaardwerk na Aischulos as "*The father of tragedy*".

Die **vuur** wat Prometheus as middel tot kuns en beskawing aan die mensdom gee, het by die Grieke reeds veel meer as die letterlike betekenis ook 'n omvangryke simboliek gedra.

Uit besprekings van Aischulos se *Prometheus Bound* deur klassici, blyk dat die tragedie nie bloot as letterlike herhaling van die mitologiese gegewens gelees word nie.

Die duidelike dieper betekenis is ingebou en word ook aan vuur geheg. Na 'n aanhaling uit Plato se *Protagoras* (321 c ff) wat oor die verwantskap tussen die ontvang van vuur en die kunste handel, sê Conacher [1980:91]: “*The language of 321D makes it clear that fire is regarded in both a symbolic and a practical sense as the prerequisite of the arts.*”

Wanneer Murray uitbrei oor die wisselwerking tussen minimummite en Aischulos se kreatiewe omgang daarmee om Prometheus te skep, skryf hy: “*But why did he want to steal fire at all? The reason is simple. As a potter, he had moulded man out of clay, and he wanted to put the fire of life inside him: making him ‘like a god, knowing good and evil’; and of course Zeus would not stand that*”.<sup>25</sup> Volgens Murray was dit nie gewone vuur nie, maar vuur uit die hemel [1958:26]. Murray som op: “*To do so he stole the fire of heaven and gave it to man: the fire without gave man mastery over every art and craft, the fire within gave him a soul*” [1958:27]. Die “vuur van binne” energieer die mens tot kreatiwiteit. Herakleitos (535 – 475v.C.) het vuur beskou as die eerste beginsel of *arche* van alles. Vuur was vir hom die wêreldsiel, die ewige Wysheid en Geregtigheid, die grond van die wêreldorde [Aalders 1979:69]. Later sou vuur, soos in die Pauliniese geskrifte en by Dante die kwaliteit van loutering kry.

Downes beskryf **Aischulos** as die Prometheusfiguur. Na aanleiding van tekste soos *Prometheus Unbound* en *Oresteia* word Aischulos beskou as skepper en vader van die tragedie. Reeds in “*Frogs*” van Aristophanes word Aischulos by sy eerste verskyning gegroet met die woorde: “*O thou who first of the Greeks didst build majestic words into*

<sup>25</sup> Murray [1958:22]: “*This form of the story is implied in Hesiod and assured by the connexion of the Promethia with the Kerameikos: sc. Ar. Av. 686 πλάσματα πύλου; else the first explicit authority is Erinna 4 (if genuine), cf. Phaedr. iv. 141. hor. Carm. l.iii is the first to mention of his adding fire, i. e. soul, to the clay; but this must have been in the original story.*”

*towers and create a world (cosmos) of tragic humbug*".<sup>26</sup> Downes haal as subteks by sy gedig verder vir J.A. Symonds aan: "*Aischulos was essentially the demiurge of ancient art. The purely creative faculty . . .*"<sup>27</sup>

Prometheus se gawe van vuur gee aan die mens die vermoë tot beheer en mag oor die natuur. Die uitgelewerdheid aan oerchaos en duisternis wat ondergang beteken, kry nuwe betekenis en hoop deur dié gawe van vuur. Prometheus is brenger van lewe uit chaos. Kreatiwiteit speel 'n sleutelrol hierin. Aischulos kies die tragiese as die wesenlike kwaliteit waarin hy die gegewens van vuurgewer orden.

## **2.2.2 Tragiek vra na betekenis en sin.**

### **2.2.2.1 Inleiding**

Tragiek, en daaruit ontwikkelende die tragedie (soos toegeskryf aan Aristoteles, nie deur homself nie, maar deur verskeie lesers na hom), is 'n oorgelewerde wyse waarop pyn, die menslike ervaring daarvan, uitgelewerdheid daaraan, omgang met pyn en 'n perspektief daarop in die letterkunde op geordende wyse tot uitdrukking kom. Die tragedies van Aischulos en sy navolgers is gesofistikeerde literêre ordeninge van die chaotiese ervaring van menslike pyn en tragiek. Die geordende literêre produk dien as draer van betekenis. 'n Kriptiese loop op die spoor van die ontwikkeling van die tragedie dra by tot die begrip, maar ook in die voortgaande betekenisgenererende werkinge van die tragedie.

### **2.2.2.2 Historiese spoor van die tragedie as betekenisgeving**

Homerus se tekste, word beskryf as eposse op grond van die heroïese element, maar ook as tragedies. Met as basis die primordiale reismotief, 'n angsvolle reis gevul deur bedreigings, aanvegtinge en onvoorsiene lotgevalle, kan die verhale van die dapper terugkerende vegter, Odusseus<sup>28</sup>, as epies, sowel as vol lyding beskou word. Magswellus, wraak, sterflikheid, minnekonflik, lyding en die tragiese lot van vroue, kinders en dapper

<sup>26</sup> Murray [1958:13] : "*He built towers of majestic words (ῥήματα σεμνά), and made a Cosmos, an ordered world, of the 'humbug' or illusions of the tragic stage (τραγικὸν λῆρον).*"

<sup>27</sup> Downes S.j.: 38

<sup>28</sup> J.P.J. van Rensburg [1973] se spelling in Afrikaans word gebruik vir die name van die Grieke.

krygers soos Achilles en Hektor vorm die boustof van die *Ilias*. Streng teoreties gemeet, pas Homeros se werke nie binne die raamwerk van “die tragedie” soos deur Aristoteles ontwikkel aan die hand van die tragedies van Aischulos en sy tydgenote, veral Sophokles en ook Euripedes, nie. Tog voer Aristoteles self die vroegste oorsprong van die tragedie terug na die *Ilias* en die *Odusseia*<sup>29</sup> en dan as die voorlopers van die tragedie. Daarmee lig Aristoteles die belang van tragedie uit. Hy gebruik hierdie voorbeeldtekste van Homeros om die wesenselemente van tragedie binne sy perspektief te onderskei en ‘n vroeë poëtika daaroor te formuleer.

‘n Belangrike voorwaarde vir die funksionering van Homeros se tekste was hulle waarheid, waaragtigheid, geloofbaarheid en oortuigingskrag. Dit het gelê in meer as die tekste as sodanig. Die tekste was ingebed in die kader en atmosfeer van die mities religieuse mens. Tekste is teen hierdie agtergrond geskep en gehoor. Daarom moes die Muses, godinne, die waarheid begelei en waarborg. ‘n Gedetailleerde historiese opsomming met gegewens oor volke, aanvoerders en skeepsgetalle van die Griekse vloot tydens die Trojaanse oorlog op gesag van die Muses, moes die geloofwaardigheid van ‘n teks (*Iliad*) waarborg. Die Muses is as’ t ware verantwoordelik vir die geldigheid van die gegewens. Anders gestel: die gesag van die gode voorkom bevraagtekening en waarborg waarheid:

*“Godinne wat woon op Olympos,  
U Muses is oral by, weet alles.  
Ons weet niks, ons weet van hoorsê.  
Noem tog vir my die leiers en vorste van die Grieke.  
Hul getal en naam kan ek nie noem nie,  
Al het ek tien tonge, tien monde,  
Onbreekbare stem en ‘n hart van brons,  
As nie die Olympiese Muses, die dogters*

<sup>29</sup> Aristoteles bespreek die geskiedenis van tragedie in hoofstuk 4 van sy *Poëtika*. Vanaf 48b24 [De Kock en Cilliers 1991:7] bespreek hy Homeros se rol. Hy skryf: “Maar net soos Homeros in die ernstige dinge die digter by uitnemendheid was. . . net soos die *Ilias* en die *Odusseia* verband hou met tragedie. . .” 48b34 [1991:48b34] By sy bespreking van “Die strukturele eenheid van die ploi” as kenmerk van die tragedie in hoofstuk 8, gebruik Aristoteles Homeros se *Odusseia* en *Ilias* as voorbeelde om die werkinge van die tragedie te verduidelik [1991: 14: 51a22].

*Van Zeus met sy Aegis<sup>30</sup>, hom kon*

*Herinner hoeveel daar na Troje gekom het” [Ilias 2.484-93 Uit Den Boeft 1994:14].*

Homerus se werke het betekenis gedra wat ‘n belangrike sosiale funksie in die samelewing vervul het. Daar was ‘n betekenisrelasie tussen sy tekste en mense se ervarings in en van die daaglikse werklikheid. Mense kon identifiseer met die tekste. Hierdie tekste vol tragiek en lyding het betekenis toegevoeg aan hulle eie lyding. Die lyding en tragiek van hulle helde het hulle eie ervaring van die tragiek van die lewe met betekenis gevul. Patos, identifikasie, meelewing, medelye, medelydendes skep ‘n broederskap van lyding. As hulle helde onsterflikheid kan verwerf deur hulle dapperheid, lyding en sterwe, gee dit hoop aan die volk, toeskouers, hoorders van die epiiese en tragiese verhale.

Die boustof van dié vroegste Westerse literêre werke bly die lyding van die mensdom, die pyn van syn. Jan Parker se beskrywing van Achilles in die inleiding van Chapman’s Homer [2002:xii] is ‘n veelseggende tipering van die letterkunde van Homerus tot nou en die betekeniskeppende krag wat daarin lê: *“Achilles weeps for the pain his death will cause his father and the immortal grief it will bring his goddess mother. Yet **the power of the life force, the energy and charge of the story and the storytelling** do not allow the heroes to give up. His deeds are heroic because they are done in the teeth of the knowledge that death is all around and that the only immortality is the **remembrance of later generation**”* [Eie beklemtoning]. Die drie groot tragedieskrywers, Aischulos, Sophokles en Euripedes, rig met hulle werke bakens op in dieselfde tradisie van lyding en die verwikkelde veelvoudigheid van menslike syn. Op ironiese wyse skuil daar passievolle lewenskrag in die sterflikheid, lyding en dood van helde soos Achilles, Hektor, Oedipus<sup>31</sup>, Ajax, Antigone, Agamemnon by die herhaalde voltrekking daarvan voor die oë van toeskouers en lesers.

<sup>30</sup> Die Aegis is ‘n versierde magiese wapen waarmee skrik en ontsteltenis te weeg gebring is.

<sup>31</sup> Hy sterf in Oedipus at Colonus [Kitto 1994:xi.].

Daarom noem Aristoteles<sup>32</sup> na sy waardering van Homeros en die groot tragedieskrywers die tragiese die hoogste kunsvorm. Deur die eeue heen het verskeie groot geeste vir Aristoteles ge-eggo oor die verhewe posisie van tragedie. Sidney<sup>33</sup> spel die funksionering uit van “*the high and excellent Tragedy*”. In sy *De Vulgari Eloquentia* (oor die kuns van skryf in die volkstaal) bestempel Dante die **tragiese as die hoogste**: “*De tragedie biedt ons het voorbeeld van de hogere stijl [...] Wij gebruiken die vanzelfsprekend wanneer de verhevenheid van de verzen, de verhevenheid van de constructie en de voortreffelijkheid van de woorden overeenstemmen met die diepgang van het onderwerp*” [Boek II, Caput iv., par. 5-8].<sup>34</sup> Gilbert Murray skryf oor tragedie:

“*And yet its influence on the Western world has never ceased, except at periods when the higher culture has been submerged altogether. One nation after another, as soon as it rose to the stage of writing great literature at all, began to try to write tragedy, some on the Greek model – at least as far as they understood what the Greek model was – and some in new ways of their own*” [1958:3].

Selfs Plato se teenkanting teen poësie spruit uit sy erkenning van die krag wat in die tragedies en die uitbeelding van pyn lê.<sup>35</sup> Aischulos se *Prometheus Bound* help

<sup>32</sup> Epos en Tragiek word in die vyfde hoofstuk van die *Poetika* vergelyk. Aristoteles se slotsom is: “*So if tragedy is superior in all these ways, and also in [achieving] the function of the art (for tragedy and epic should produce not a random pleasure, but the one we have mentioned), it is obvious that it will be superior to epic as it achieves its end more than epic does*” [Janko: 42: 62b3 reëls 10–15 Eie beklemtoning].

<sup>33</sup> Sidney gee in navolging van Aristoteles die voorkeur aan die tragedie. “*So that the right use of Comedy will (I think) by nobody be blamed, and much less the high and excellent Tragedy, that openeth the greatest wounds, and showeth forth the ulcers that covered with tissue; that maketh kings fear to be tyrants, and tyrants manifest their tyrannical humours; that, with stirring the affects of admiration and commiseration, teacheth the uncertainty of this world, and upon how weak foundations gilden roofs are builded; that maketh us know, Qui scepra saevus duro imperio regit, Timet timentes, metus in auctorem redit. Faire seek not to be found, most lovely beloved by thy servants. For true it is, that they feare many whom many feare.*” Sidney [1989:117 reël 33–118 reël 5] haal aan uit: *Oedipus*: Seneca.

<sup>34</sup> “Omdat, zo we ons goed herinneren, reeds bewezen is dat het hoogste het hoogste verdient en dat die door ons tragisch genoemde stijl de hoogste is, moet in de zaken waarvan wij hebben vastgesteld, dat ze op het hoogste niveau moeten worde bezongen alleen in die stijl bezongen worden, namelijk Heil, Liefde en Deugd – en de gedachten waartoe deze zaken aanleiding geven-, mits ze door geen onvoorziene omstandigheden omlaaggehaald worden” [Boek II, Caput iv., par. 5-8 In: Den Boeft 1994:74].

<sup>35</sup> Vergelyk sy *Republic X*, 607 soos aangehaal in Wimsatt & Brooks [1957:10]: “*We are ready to acknowledge that Homer is the greatest of poets and first of tragedy writers, ... For if you go beyond this and allow the honeyed muse to enter, either in epic or lyric verse, not law and the reason of mankind, which by common consent have ever been deemed best, but pleasure and pain will be the rulers in our State...*”

illustreer hierdie kreatiewe werking van tragiek op inhoudelike sowel as op vorm vlak, dit wil sê volgens die patroon van die tragedie .

### 2.2.2.3 Prometheus as sublieme voorbeeld

Die wesensoorsprong van die tragedie is om verklarings te bied vir die lyding in die lewe, om betekenis aan lyding binne die religie te gee. “*Centraal in de Griekse tragedie staat de vraag, waarom de mens zoveel van God te lijden heeft*” [Aalders 1979:73]. Aalders interpreteer selfs die woord “tragies” vanuit dieselfde perspektief. “*En ‘tragisch’ wil dan zeggen, dat de kosmische gerechtigheid een bange en nijpende vraag is geworden. Waarom heeft de mensch zoveel te lijden?*” [1979:74]. Douglas John Hall (soos bespreek in hoofstuk 1, p. 37-49) het na aanleiding van hierdie vraag in die twintigste eeu nie ‘n tragedie geskryf nie, maar ‘n boek waarin hy teoreties en teologiese oor die saak besin. Tog het hy telkens gebruik gemaak van literêre werke om die teorie te ondersteun en te verhelder.

Mites en daaruit die tragedies, was destyds die beoefening van die kultus, die preke van die dag. Hierdie preke het by wyse van modelle en modellering gefunksioneer. Alhoewel dit ‘n didaktiese funksie vervul het, was dit nie voorskriftelik didakties nie. Dit het eerder **gewys** as om te **vertel**. Daarom sê Prometheus wat Prometheus doen. Wat Prometheus die skepper doen, is ook wat Aischulos en die ander tragedieskrywers doen:

***“But let me speak***

***Of the miseries of men, helpless children till***

***I gave them sense and ways to think. . .***

[Vertaling van *Prometheus Bound*: Paul Roche: 1990:46].

Daarom was dit ook makliker om intuïtief te leer, die implikasies vir die lewenspraktyk na te leef, eerder as na te streef. Beeld en verbeelding het verbande gelê met die lewenspraktyk; intuïtief word patos geskep. ‘n Wesenskenmerk van die werking van patos is afstand en verbintenis. Dis die wyse waarop die tragedie funksioneer. Toeskouers ervaar die afstand, maar besef ook die werkende krag van die gebeure vir hulle eie



daaglikse lewenspraktyk. Hulle ontmoet waarheid, soos gewaarborg deur die gode, en ervaar meeleving.

Identifikasie met Prometheus is op 'n besondere wyse veelvuldig moontlik. In die aangesig van lyding, erken hy sy eie pyn, maar berou hy nie sy goeie daad nie. Dit gee 'n heroïese kwaliteit aan sy lyding. Daar is simpatie by die toeskouers, want hy ly ter wille van die goeie wat die mens toegekom het. Hy is die weldoener en heroïese lydende. In die proses word Zeus geteken as die tirannieke maghebber wat so optree teenoor gode soos Prometheus, maar mense het dikwels soortgelyke ervarings van die groter magte waaraan hulle uitgelewer voel. Zeus se twee knegte heet *Kratos (Might or Victory)* en *Bia (Force or Violence)*.<sup>36</sup> Die twee regterhande van die regeerder ketting vir Prometheus vas aan die Kaukasusberg. *Kratos* sê by die aanvang van Prometheus Bound:

*"This Wrecker of the Law. 'Twas he who stole  
Fire, thine own glory, fire which is the soul  
Of every art, and flung to men away.  
For which sin to all heaven he needs must pay  
Atonement, till he learn our Master's plan  
To accept, and cease this love for mortal man."*

[Die aanvang van Prometheus Bound. *Kratos* aan die woord.

Vertaling en verwysings: Gilbert Murray, 1958:27, 29]

Die gehoor voel Prometheus ly onregverdig, want hulle weet dis ter wille van "*mortal man*". Tog weet hulle ook dat 'n "*Wrecker of the Law*" gestraf moet word en daarom is daar reg aan Zeus se kant. Die onmenslikheid van die straf wek simpatie. Dis ook soos hulleself dikwels lyding ervaar. Plato se fel reaksie op die emosionele impak van kuns, blyk helder in die lig van die wyse waarop Prometheus se lyding die gehoor kan meevoer en deur verskillende stadia van emosionele aandoenings kan neem. Die voortgang van die tragedie en Prometheus se hantering van sy lyding is deurslaggewend vir die afloop.

---

<sup>36</sup> Murray, Gilbert 1958:27.

Prometheus se intense lyding word vroeg in die tragedie voorspel.

*“Aye, and in bonds of brass **indissoluble***

*Nail thee against this **life-deserted** hill,*

*Where never face or man, nor voice, nor name*

*Shall reach thee; scorched in the mid-day **flame***

*Thy scaling flesh shall **blacken**. Thou shalt cry*

*For spangle-sleeved Night to veil that eye*

*Of **fire**, shalt cry again for dawn to fold*

*Back from thy limbs **night’s agonies of cold**.*

*Alway **the present pain shall be the one***

*Most hated; and **redeemer hast thou none**”* [Murray 1958:28 Eie Beklemtoning].

In die lig van hoofstuk 1 se tekening van pyn, is dit duidelik dat die meeste fasette van ekstreme en intense lyding hier voorgestel word: totale verlatenheid sonder hoop op ‘n redder, durende fisiese lyding, vasgevangenskap, maar nie soos in ‘n sel waar beweging moontlik is nie en alles wat hy begeer (donker of lig) word telkens weer ‘n wapen vir verdere pyniging (hitte en koue). Prometheus word ‘n ekstreme eksponent van lyding, en dit wel ter wille van die mens. Dis juis met hierdie beeld wat kunstenaars hulle die maklikste identifiseer. Anders as die mens vir wie Prometheus redder is, word hoop op verlossing hom vroeg ontsê: “*redeemer hast thou none*”. Die stroping van die weldoener word eie aan die ironiese werking van menslike lewe, vernuftig verder gevoer. Die vuurbringer se lyding word onder andere veroorsaak deur “*the mid-day flame*” en “*that eye Of fire*”. Prometheus se lyding vergestalt die kreatiewe krag van pyn. Uit die vuur wat hom laat ly, sal die drif tot bevryding kom. In Prometheus bring Aischulos die “vuur” vir die mens wat hom telkens tot nuwe kreatiwiteit, betekenis en bevryding sal aanspoor. Die siklus van die natuur waaruit tragedies gegroei het, herhaal hom hier: vuur (potensie om kuns te skep) skep ‘n gestalte van lyding; gestalte van lyding bring weer vuur; vuur skep gestalte van lyding.

Kenmerkend van tragedie is dat die held die dood in die gesig moet staar. Hierdie uitkoms moet veroorsaak word deur foute wat hyself begaan het, dikwels op grond van

hubris. Die afloop is dan sy straf, die gevolg van sy eie foute, maar ook omdat hy moet veg teen magte en kragte sterker as hyself. As die held wel teen die einde sterf, moet daar egter 'n suggestie van hergeboorte of oorwinning wees. Murray stel dit dat “*whether the hero is dead or no, he has in some deeper sense actually conquered the evil to which his body succumbed, and that ‘nothing is here for tears’*” [Murray 1958:8]. Aischulos word volgens Murray juis as die vader van tragedie bestempel, omdat hy daarin kon slaag om die idee oor te dra dat daar ander waardes as die voor-die-handliggende fisiese lewe of dood en lyding aan menssyn is. Deur hierdie hoër waardes na te streef, kan die gees van die mens dood oorwin [1958:9]. Prometheus is 'n eksponent hiervan, maar sy weldoenersposisie teenoor die mens, maak hom 'n nog meer funksionele ikoon of voorbeeld. Bowendien is dit juis die moment van patos wat Prometheus se funksionering as beeld en voorbeeld bo die normale uitlig.

Alhoewel Hepaihestos voorspel het dat: “*this life-deserted hill, Where never face or man, nor voice, nor name Shall reach thee*”, dui Murray aan dat Prometheus se enigste bondgenoot in sy lyding die feilbare mens is. “*Man the creature of a day, utterly strengthless, dreamlike, who can bring no help except his affection and συμπαθεία.*” Hierin lê een van die diepste momente van Prometheus se impak op die gehoor. Die begunstigde mensdom word geteken en opgeroep as **mede** – lydendes. “*Συμπαθεία is a stronger word than our ‘sympathy’, just as its Latin equivalent compassio is stronger than our ‘compassion’. It means ‘fellow- suffering’ or ‘suffering together’*” [Murray 1958:89]. Hiermee sluit Aischulos by een van die mees sublieme Stoïsynse leringe aan. Lyding van die individu en veral van 'n groot Verlosser neem in homself die lyding van die mensdom op; daarom word dit ook ontmoet deur diegene vir wie gely word. Lyding en medelye groei kosmies uit:

*“The breakers of the sea clash and roar  
Together; and the gulfs there of are sore  
With longing. There is murmur of hearts aching  
In Hades and the Cavern of the Deep;  
And the torrents of the hills, white-breaking,  
For pity of thy pain weep and weep”* [Murray 1958: 90].

Hiermee word die elementale aard van lyding erken, ook kosmies uitgebrei, maar die belang en betekenis van medelye en patos benadruk. Medelye en patos word deur die tragedie voorgehou as een van die wyses waarop pyn betekenis kry.

Wanneer *Prometheus Bound* eindig, is Prometheus steeds vasgeketting. Maar deurlopend bly hy gewer en beeld van dieselfde gawes.

*“And weak they were, until I lodged in them*

*Reason, and gave them hearts to understand”* [436 – 471: Edwyn Robert Bevan: 1902, versvorm].

Aischulos skep vir Prometheus ‘n wapen wat hom kan red as hy net die lyding kan verduur en kan uithou totdat die wapen sy doel kan dien. *“It is the will to endure against the will to crush”* [Murray 1958:31]. Prometheus vergestalt vir toeskouers hoe lyding benader moet word. Van sy moeder, die Profetes Themis of Gaia (verskillende name vir een vorm), het kennis bekom wat hom ‘n voorsprong op Zeus gee. Hy wat die mense rede geskenk het en ‘n hart wat verstaan, gebruik dieselfde wapen om sy kennis in te span en homself te versterk teen Zeus se groter mag. In reëls 907 e.v. waar Prometheus sy hart voor die koor uitstort en in reëls 953 e.v. waar hy Hermes, Zeus se boodskapper antwoord, suggereer hy hierdie kennis. Volgens sy moeder sal Thetis ‘n seun hê wat groter as sy vader sal wees. Zeus het oorweeg om met haar te trou. As Zeus met Thetis sou trou, sou hy sy posisie van heerskappy verloor. Prometheus sal slegs sy volle kennis hiervan in ruil vir sy vryheid deel. Hierin lê die element van hoop van *Prometheus Bound*.

Teen hierdie agtergrond het Aischulos grepies verhaal uitgebou om van Prometheus ‘n kragtige simbool van heroïese patos, vasberadenheid, moed in die aangesig van pyn te maak. Is die geheim van die vuur wat hy vir die mensdom kom steel het, nie méér in homself geleë as draer van patos en kreatiewe skepping te midde van lyding, as in die riet nie? Kunstenaars beeld hom uit, maar in die proses identifiseer hulle hulself met hom.

Hy word die gestalte wat lyding ter wille van die skeppingsproses vir die mens dra. Daarmee simboliseer hy ook hoop en die moontlikheid van herskepping, ten spyte van lyding. Die steeds draende impak en betekenis van 'n durende voortsetting van Aischulos se tragedie word ten beste geïllustreer deur Prometheus se reise vanaf Olimpos deur die geskiedenis van verskillende volke en tale in die persone van kreatiewe individue.

### 2.2.3 Kunswerke inspireer nuwe betekenis

#### 2.2.2.1 Inleiding

Wanneer Harold Bloom aandui dat die hele proses van *The Anxiety of influence*<sup>37</sup> bewustelik, maar ook onbewustelik, 'n belangrike inspirasiebron vir ontwikkelende kunstenaars en die grootste kunstenaars is [1975a:6-14], teoretiseer hy oor hierdie belangrike bron van inspirasie omvangryk en diepgaande in die twintigste eeu. Die kreatiewe krag van pyn laat grootse kunswerke tot stand kom, soos *Prometheus Bound*. Die kreatiewe wyse waarop met lyding omgegaan is en betekenis daaraan gegee is, du die kreatiewe proses weer en weer vorentoe, soos die seisoenale siklus van winter tot herfs die oerkrag van die mites was. Ibsen word as voorbeeld gebruik van die kreatiewe krag van tragiek. Vervolgens word Goethe en N.P. van Wyk Louw se Prometheusverse gebruik om aan te dui hoe kunswerke, in die geval Aischulos se Prometheus, nuwe betekenis help skep.<sup>38</sup>

Hierdie inherente krag wat in kunswerke lê as geordende betekenis en uitdrukking van patos, vergestalt ook skoonheid, wysheid, insig - sublimiteit. Wanneer Ibsen dit waarneem, inspireer dit hom. Die tragiese muse, Melpomene, dien op indirekte wyse as kreatiewe krag vir Ibsen. Ibsen se vroegste drif vir die skilderkuns en grafiese kuns, verweef met die impak van lyding, sou 'n sterk inspirerende krag in Italië op hom laat uitgaan. Hy lewer by herhaling kommentaar oor kunswerke, sy ervaring daarvan en verklaar dat hy aanvanklik nie 'n groot waardering vir die antieke kuns gehad het nie. Tog skryf hy later in 'n brief aan Bjornson: "*Do You remember the 'tragic Muse' which*

<sup>37</sup> "Each strong poet's Muse, his Sophia, leaps as far out and down as can be, in a solipsistic passion of quest" [1973:13].

<sup>38</sup> Vergelyk ook voetnoot 11 waarin verwys word na ander literêre werke wat deur die Prometheusfiguur of Aischulos se *Prometheus Bound* geïnspireer is.

*stands outside the hall in the Rotunde in the Vatican? No sculpture here has yet been such a revelation to me. It is through this that I have understand what Greek tragedy was. That indescribably calm, noble and exalted joy the expression of the face, the richly laurelled head containing within it something supernaturally luxuriant and bacchantic, those eyes that look both inwards and at the same time through and far beyond the object of their gaze – such was Greek tragedy” [Meyer 1971:36].*

Ibsen is aangegryp deur die teenstrydige momente van die Griekse tragedie. Dit is ‘n soort inherente en eksterne skoonheid wat uitdrukking kry in ‘n samebundeling van die elemente tot ‘n serene nuwe verhevenheid – die sublieme. Ook die oë vertoon die tweeledige skoonheid deur dwarsdeur ‘n voorwerp te kyk, maar ook anderkant die voorwerp. Verlede en hede van pyn en lyding en ‘n toekomsvisie van hoop lê in die kyk van die tragiese. Op grond van hierdie begrip wat Ibsen<sup>39</sup> van tragiek gehad het, het hy ‘n eiesoortige uitdrukking gegee aan tragiek meer as tweeduisend jaar na die vroegste Griekse tragedie skeppers.

### 2.2.3.2 Goethe geïnspireer deur Prometheus

Goethe gebruik in sy teks die primêre oorgelewerde gegewens uit die mitologie. Ook bestaan daar ander aanvullende geskrifte soos Hesiodos se weergawe daarvan in sy *Theogonia* en Aischulos se interpretasie daarvan in sy tragedie. Goethe se teks<sup>40</sup> ontstaan egter uit ‘n totaal ander raamwerk in ‘n totaal ander tyd. In sy era het die rasionaliteit en skeptisisme van die Verligting in konfrontasie met die Renaissance-gees al voelers uitgestoot.

‘n Monoteïsme het in die plek van die veelgodedom gekom. Anders as Aischulos wat hom geroepe gevoel het om die gode van sy tyd te handhaaf en te eer, is Goethe vry om Romeinse en Griekse gode te kritiseer, selfs ook saaklike kritiek te lewer op die

<sup>39</sup> Steiner [1978:296, 297] bespreek Ibsen as een van die invloedryke skrywers van tragedie. Steiner sê dan “...that Ibsen comes nearest tragedy”. Vir Steiner met sy baie spesifieke perspektief op die aard van tragedie beweeg Ibsen “beyond tragedy” wanneer hy “...telling us that one need not live in premature burial. He is reading the lesson of meaningful life.”

<sup>40</sup> “There was a very striking play called Prometheus begun by Goethe in his youth. It was unfortunately shown at an early stage to Lessing and other critics, who were shocked and urged the author to suppress it. Consequently, it is still a fragment and little known” [Murray 1958:96].

godsbeeld van sy dag. Goethe kritiseer die optrede van die gode. Aischulos handhaaf die gode.

Goethe gebruik die tragiese moment van die Prometheusfiguur as skepper om patos met die menslike emosies van die mens te onderskryf. Hiermee handhaaf Goethe 'n belangrike tema van ook sy Faustfiguur. Die drie belangrike karaktertrekke wat aan Aischulos se Prometheus<sup>41</sup> toegeken word, karakteriseer egter ook Goethe se Prometheus. Hierdie karaktertrekke is wysheid, die liefde vir die mensdom en die uitdaging van die gode. By beide Aischulos en Goethe word juis deur die skepper of kunstenaar hierdie eienskappe in diens van die mensdom gestel. Prometheus vergestalt al drie. Kunstenaarskap en die pyn daarvan is in diens van menssyn. Al word die pyn deur die individu ervaar, word dit kreatief aangewend buite die self.

Die gedig funksioneer op twee vlakke. Prometheus praat as mitologiese figuur, maar is ook verteenwoordiger van die ewige kunstenaar – ook Goethe. In die eerste plek is die spreker die Prometheusgestalte en karakter. Anders as in die Griekse mitologie se Zeus, word Jupiter (Jove in Engels), die Romeinse hoofgod aangespreek. Dwarsdeur die gedig is daar 'n fyn spel op die afwesige, onbetrokke, magsbeluste gode wat hulle geensins steur aan die lyding van enige iemand anders of die mensdom nie. Die deïstiese manlike gode hou hulle los van die mens met hulle eie probleme besig. Tog word die gode, maar veral Jupiter, vergelyk met kinders en sy handelinge met kinderspel.<sup>44</sup> Hierin lê 'n skerp ironie. Enersyds handel Jupiter met mense soos 'n kind wat onnadenkend onkruid (distels) "onthoof". Onnadenkende magsvertoon, bykans harteloosheid en arrogansie spreek hieruit. Omdat Jupiter god en soos 'n kind is ("like a boy"), kan jy hom dit nie verkwalik nie. Hy tree eie aan sy aard op. Andersheid en verhewenheid maak die gode ongeskik om die mensdom se nood te erken en aan te spreek. Iemand wat mense skep om "menslik" en lydend soos hy te wees, iemand soos Prometheus, het veel meer patos met

<sup>41</sup> Bevan [1902: xxvii]: "His wisdom, then, is one of the three characteristics of Prometheus, which Aischulos has taken from the old myth and expanded. And this he has also done with the other two, love of men and defiance of the gods."

<sup>44</sup> "But let me speak  
Of the miseries of men, helpless children till  
I gave them sense and ways to think." [Roche].

die mensdom. Die ironiese spanning lê in die saamdink van “god-en-kind” binne ‘n negatiewe kritiese interpretasie van altwee terme. Verder spreek daar ‘n ironie vanuit Goethe se dekonstruksie van die Aischulos-weergawe. Nie die gode nie, maar die mense is by Aischulos as swakke kinders geteken.

<p>Prometheus<sup>42</sup>          Cover your heavens. Jove.          with misty clouds          and practice. like a boy          beheading thistles.          on oaks and mountain peaks!          My earth you must leave me          still standing.          and my cottage. which you did not build.          and my hearth          whose warmth          you envy me.</p> <p>I know nothing poorer          under the sun than you gods!          Wretchedly you nourish          your majesty          on sacraficial tolls          and flimsy prayers.          and would starve if children          and beggars were not          hopeful fools.</p> <p>When I was a child.          not knowing my way.          I turned my erring eyes          sunward. as if above there were          an ear to hear my lamentation.          a heart like mine          to care for the distressed.</p>	<p>Who helped me          against the Titans' wanton insolence?          Who rescued me from death.          from slavery?          Have you not done all this yourself.          my holy glowing heart?          And young and good. you glowed.          betrayed. with thanks for rescue          to him who slept above.</p> <p>I honor you? For what?          Have you ever eased the suffering          of the oppressed?          Have you ever stilled the tears          of the frightened?          Was I not welded to manhood          by almighty Time          and eternal Fate.          my masters and yours?</p> <p>Did you fancy perchance          that I should hate life          and fly to the desert          because not all          my blossom dreams ripened?</p> <p>Here I sit. forming men          in my own image.          a race like me.          to suffer. to weep.          to delight and to rejoice.          and to defy you.          as I do.</p> <p>[Goethe: vertaling deur Walter Kaufmann]<sup>43</sup></p>
--	--

In die Goethe-teks word die gode aangekla dat hulle slegs verering, aanbidding en offers eis. Bowendien beny die gode die mensdom, die huise wat hulle bou met ‘n knus vuurherd se hitte. Afguns en jaloesie op die mensdom funksioneer wel, maar daar is geen

<sup>42</sup> Sien addendum vir die oorspronklike Duitse gedig.

<sup>43</sup> King 1969:3. Vertaling deur Walter Kaufmann.



meegevoel vir die lyding van ander, hulle honger, trane, vrese, onderdrukking . . . nie. Waarskynlik is dit omdat die gode in hulle magspel<sup>45</sup> nie so uitgelewer is aan lyding nie. Gode en mense staan teenoor mekaar. Ironies genoeg word Prometheus ook deur Aischulos as god geteken. Juis in hierdie spanning tussen gode en mense, klink die menslike kunstenaarskap van hierdie Prometheusfiguur op. Tog is die gode soos die mensdom uitgelewer aan tyd en die noodlot. Aischulos noem dit "*Fate*". Wanneer Prometheus praat van die skepping van die mens, is hulle soos hy. Hy noem eerstens hulle vermoë tot lyding en trane. Dis juis hierdie vermoë tot lyding wat die hartelose gode nie het nie.

In hierdie vers is daar 'n subtiële parodiëring van die oue deur die nuwe, van 'n Goethe en 'n Aischulos. Dis 'n spel tussen jukstaponering en dekonstruksie. Die nuwe word naas die oue gestel, genuanseerd gewysig en dan word dit gedekonstrueer tot nuwe betekenis. Daar word verdere momente bygevoeg. Prometheus is die Prometheus van Aischulos se tragedie. Maar Prometheus is ook Goethe, eintlik die kunstenaar wat die mensdom dien met die kuns. Hierdie diens lê ook daarin dat die kunstenaar mense deur die woord en kuns vorm na sy beeld soos blyk uit die slotstrofe van die gedig.

Spanninge speel 'n belangrike rol vir die skep van betekenisnuanses in die gedig. Twee belangrike spanninge hang saam met die twee hoofvlakke, ook tydvlakke, in die gedig. Die spanninge speel ook op mekaar in om 'n net van onderlinge spanningsvelde tot stand te bring. Eerstens draai die gedig om die duidelike spanning tussen Jupiter en Prometheus. 'n Tweede soort spanning is die maklikste verstaanbaar deur dit versigtig te tipeer as die spanning tussen Aischulos en Goethe. Dit word versigtig genoem omdat dit allermens gaan oor die twee persone. Veel eerder gaan dit oor 'n "gekoose spanning" tussen die skrywerskap, die literêre benadering van die onderskeie skrywersinstansies. Die spanning lê daarom ook in die wisselwerking tussen die twee tekste en tye. Goethe, of die skrywersinstansie is duidelik in gesprek met die Aischulosteks. Primêr kies Goethe vir 'n medelydende skepper en kunstenaar, bo 'n hartelose, patoslose, selfbehepte en

---

<sup>45</sup> Vergelyk vir interessantheid die menslike persepsie van gode met mag met Hall se verduideliking. Hoofstuk 1, p.45 e.v.

genadelose god. Daardeur identifiseer die skepper en kunstenaar met die lyding van die mensdom; skep (herskep met woorde) hy mense omdat hy lyding ken. Goethe se benadering tot die taak van die skrywer vind uitdrukking in hierdie teks. Daarmee verwoord hy ook een van die dominante perspektiewe van sy tyd, maar ook 'n perspektief wat steeds in die twintigste eeu teruggevind kan word.

Goethe, en wat getipeer kan word as 'n romantiese perspektief, kyk steeds na die teks asof dit sakraal funksioneer. Die mens, wat homself as unieke individu ontdek het, staan egter in die sentrum. Die kunstenaar het die plek van 'n god as skepper ingeneem. Die godskonsep is deisties. Die god as transendente wese steur hom nie aan die lyding op aarde nie, want hy doen dan nooit iets prakties en konkreet daaraan nie. Die skrywer as skepper, profeet, geroepene, Prometheus wat die plek van Zeus inneem omdat hy die een is wat werklik vir die mens omgee, is veel konkreter. Deur die woord, tekste, literêre werke leer hy nou die mense hoe hulle moet dink en miskien dan ook leef. Denke, woorde, die abstrakte staan op die voorgrond. Maar 'n god is daarom ook net 'n abstrakte konsep, en beslis veel minder konkreet as 'n lewende skrywer. Hy is in elk geval minder in voeling met lewe op die aarde as iemand wat self hier leef. Daarom, as hy bestaan, moet hy tot 'n hemelse onbereikbare sfeer beperk wees en word, wat dit vir hom onmoontlik maak om die nood van die mense te hoor.

Die spanning tussen die bose en goeie is die krag waaruit geskep word. Hiervan is Faust en Mefistofeles die eksponente. Maar die spanning tussen bose en goeie word nie in die hemel daar bo uitgespeel nie. Dit voltrek homself hier op die aarde in die mens, in Faust. Die skrywer gee hieraan uitdrukking in sy tekste en sy patos vir die mensdom in hulle pyn. Laasgenoemde is die diepste motivering vir sy skeppingsproses. Prometheus gee meer om vir mense as *Jove* of Zeus. Goethe gebruik hierdie substraat van die mite vir sy vers. Hy parodieer nie vir Prometheus nie, maar eerder vir Zeus. Daarom selekteer Goethe die stof sodat Prometheus, met duidelike motivering, meer positief as Zeus geteken word. Die verband tussen Prometheus as vader van die kunste en Goethe en ander kunstenaars word behou.

### 2.2.3.3 N.P. van Wyk Louw geïnspireer deur Prometheus

In die volgende Prometheusteks is dit juis die woordkenner en woordkunstenaar wat voorop staan, maar 'n Prometheus met 'n heel ander klem. Die lydende kunstenaar staan voorop. Hy is slegs heroïes in die sin dat sy lyding hom tot held verhef. Tog is die heldeposisie subtiel op die agtergrond geskuif en bykans verswyg, behalwe dat daar gesuggereer word dat hy die lyding sal oorleef. In hierdie teks word grootliks gekonsentreer op die lydende aard en kwaliteit van kunstenaarskap. Prometheus is vasgeketting teen die berg. Zeus en die mensdom word bloot versweë en op die agtergrond gehandhaaf deur die verwysingsraamwerk wat met die naam Prometheus opgeroep word. Hierdeur fokus die teks veral op die kreatiewe kwaliteit van lyding en pyn by die kunstenaarsfiguur self. Dis 'n noodgedwonge proses. Hy wat teen die berg vasgeketting is, word gedwing om na die klippe te kyk wat die vashouplek bied vir sy gevangeneskap.

Die Kaukasusgebergte, plek van lyding en klippe, maak van die spreker die klipkyker soos 'n klipbreker. Binne Van Wyk Louw se oeuvre verkry klip die simboliese waarde van die woord.<sup>46</sup> Hierdie vers wat van Prometheus 'n Afrikaan maak, staan voor “*Klipwerk*” en lei “tipiese Afrika versies” in<sup>47</sup>. Uit die holograwe blyk dat Louw dit selfs in 'n stadium oorweeg het om dit “*Outa Prometheus*”<sup>48</sup> te maak. Daarom word die arend vir die Afrikakonteks ook *aasvoël*.

*“Prometheus*

*Ek is die man wat klippe kyk*

*die klip is rou en ek is swart*

*ek is die walg wat nie kan vrek*

*want ál wat aanhou is die hart*

*die aasvoël is te oud vir my*

<sup>46</sup> Vergelyk hier sy “*Klipwerk*”, wat na 'n verafrikaansde woordwerk verwys: “*Die Beiteljie*,” ... *die klein klippie ver weg in die riet uit donker in die donker water plof*” [Louw 1981b:163].

<sup>47</sup> Vergelyk Louw, *Rondom Eie Werk*, 1981a:36-52.

<sup>48</sup> Vergelyk die Holograaf 2.X.26. Beskermdde versameling, Universiteit van Stellenbosch, p. 40.

*ek sal sy kopbeen nog sien wit*  
*ek sal sy vere nog hier en daar*  
*nog windkant teen 'n bos sien sit*" [Louw 1981b:188].

Hier is 'n radikaal anderse perspektief op die mens as by Goethe. Die kunstenaar is nie die held wat die mens na sy beeld formeer nie, maar eerder die "walg wat nie kan vrek" nie, ten spyte van die straf van Zeus soos hier geïmpliseer. Met baie sterk taal van afkeer tipeer dié Prometheus-spreker homself in woorde soos "swart", "walg", "vrek". Hy noem nie die arend, metgesel en simbool van Zeus wat vreet nie, maar in dieselfde afkeer-taal 'n aasvreter, die aasvoël, die Afrikavoël wat by die versweë Outa pas. Alhoewel die aasvoël die Afrikakonteks duideliker oproep, sou arend nie onvanpas wees nie. Die negatiewe assosiasies in die eerste strofe word egter versterk deur die gebruik van aasvoël. Sy swart kleur, soos uit die oorspronklike Prometheusteks blyk<sup>49</sup>, is die gevolg van die vuur wat hy so goedgunstiglik uitgedeel het, wat hom nou daaglik bykom. Vuuruitdelers (kunstenaars) word dikwels deur dieselfde vuur verbrand. Wie son wil wees, in Wallace<sup>50</sup> se taal, word soms eers deur die son bygekom.

Rondom die aasvoël kom ook die wending in die vers. In die eerste strofe is dit die "hart" wat "aanhou", duidelik tweeledig te lese. "Hart" sluit aan as draer van die emosionele van die mens soos in die voorafgaande gedig in bundelverband met die "onhebbelike" [Louw. 1981b:188] hart. Prometheus wat swart van kleur is kan op oordragtelike wyse gelees ook "swart van hart" wees in aansluiting by die afkeer en "walg". Swart verwys nie noodwendig na sleg of boos nie, maar na veroordeelde, gestrafte en lydende soos Zeus se toorn oor Prometheus hom tot lydende vasgekettingde verdoem het. Solank die arend/aasvoël leef en aan die lewer vreet, duur die lyding en pyn. Maar in die tweede strofe gaan die te ou aasvoël stelselmatig ten gronde tot vere – hier en daar – teen die windkant van 'n bos. Die **swart** walg kan nie vrek, maar op ironiese wyse word die **wit** kopbeen 'n doodsbeen. Bowendien word die wit en swart in ooreenstemmende versposisies by die twee strofes tipografies sowel as semanties teenstellend op mekaar betrek.

<sup>49</sup> Vergelyk p. 84 van hierdie hoofstuk: "Thy scaling flesh shall blacken."

<sup>50</sup> Vergelyk p. 72 van hierdie studie.

Ook vir Louw vergestalt Prometheus hiermee lyding en hoop<sup>51</sup>. “*Rou*” is ‘n samebundeling van verskeie elemente. Dit dra die betekenis van oer, of in die oorspronklike toestand, voordat dit verwerk is tot beeld. Die “*rou*” lyding, wat ook die betekenis van oop wond, rou wond het, van die lydende kunstenaar, moet omgewerk word tot beeld. Prometheus se lewer, sy binnegoed wat daaglik aan die hand van die arend/ aasvoël tot rou wond gevreet word, groei slegs snags weer. Die aasvoël verbeeld diegene wat daaglik op pynigende wyse van buite op die kunstenaar teer. Die kunstenaar van “*Klipwerk*” gaan vervolgens soos die ondeunde Prometheus wat Zeus verkul met bene onder vet en vleis onder binnegoed, die lyding en hoop van die mens tot “*volkse kuns*” uit die “*rou klip*” omskep:

*“dat akkers op die sinkdak val  
en vye op die ringmuur breek”* [1981b:189].

Met hierdie twee bespreekte tekste wat geïnspireer is deur die pyn en stof van die Prometheusgegewe en tekste, word twee nuwe betekenisse tot stand gebring en wel as perspektiewe op pyn. Goethe teken die kunstenaar as die weldoener wat die pyn van die mensdom deur die skoonheid van sy kuns en die inhoud van sy kuns verlig. Louw plaas die fokus op die kunstenaar wat vanuit sy lyding skep, klipwerk bou, want net ‘n klipkyker soos Prometheus kan “*klipwerk*” skep.

Simbole uit die mitologie (Bloom en Hutcheon) vind al hoe meer ‘n plek in literêre teoretisering. Hierdie tendens is ingelei deur Freud en sy formulering van die Oidipuskompleks. Onder andere die filmbedryf, musiek, volksmusiek, tekenprente,

<sup>51</sup> Dis interessant hoe na ‘n lang verloop Louw in ‘n kort vers die gelyktydige hoop en lyding kon saambundel vir ‘n universele vers. getransponeer na die Afrikakonteks om die reikwydte te verhoog. Aanvanklik het hy, soos blyk uit sy nagelate dokumente, beplan om ‘n lang filosofies-liriese gedig in die vorm van ‘n tweespraak met kore te skryf, met Prometheus as die hoofspreker. In dié tweespraak sou Prometheus as die volmaakte mens voorgestel word, veral wat sy liggaamlike, morele en intellektuele kwaliteite betref. Volgens die holograaf wat VanWyk Louw se oorspronklike “Prometheus”-plan bevat, sou Prometheus as ‘n leiersfiguur uitgebeeld word, wat in sy heroïese lyding tot ‘n voorbeeld vir die mens sou strek. In ‘n monoloog sê die “ongepubliseerde” Prometheus: “*Hier sal ek hang as teken van die opstand. En hulle sal geslag na geslag na my kom en my smart en boodskap leer ken. En my krag sal jou skepping uithol en vul en verander. Daar sal ‘n groot blydschap vir die mens kom en die heelal sal in hom vervul word*”. Die bladskrif met die plan van die ongepubliseerde (eintlik ongeskrewe) gedig is gedateer Junie 1945. Die uiteindelijke Prometheusgedig ontstaan eers na 1949 in Nederland en verskyn dan in Nuwe Verse. Louw skryf daaroor: “*Waarskynlik het ek tot dusverre aan Prometheus alleen die heroïeke, die uittartende gesien; nie die finale wanhoop nie. Ek wou Prometheus in vreugde skryf. Maar só, soos hierdie moet hy geskryf word*” Holograaf 2.X.19 (p.29). Beskermdde versameling, Universiteit van Stellenbosch.

spotprente en kinderfilms volg die voorbeeld na. Die inspirasie deur die mites en ander groot kunsskeppinge, is 'n ryk en omvangryke studiegebied, veral in 'n era waar parodie een van die gewildste wyses is waarop nuwe betekenis geskep word. Dikwels is die interteks 'n tragedie en word die tragiek en pyn relevant gemaak vir 'n nuwe tyd en beklemtoon die parodiëring 'n skerp kant.

#### 2.2.4. Vasgelooptheid vra bevryding, verlossing

Vasgelooptheid, bewussyn van grense en begrensing dring aan op bevryding en verlossing. Dit geskied dikwels deur die vind van nuwe moontlikhede of nuwe betekenis via die kreatiewe denke. Vasgelooptheid en grenssituasies word vergesel deur lyding. Soos in hoofstuk 1 uitgewys, kan sodanige ervaring uitmond in wanhoop. Mense wat uitgelewer voel aan groter kosmiese magte, kan stuit op wanhoop. Wanhoop hoef nie noodwendig opgehef te word deur fisiese bevryding nie. Vasgelooptheid kan omkeer na hoop wanneer die persepsie verander en 'n innerlike wysiging voorkom. Die karakter van Prometheus oorstyg en verduur sy eie pyn deur hierdie soort kreatiwiteit. Daar is reeds vroeër aangedui hoe hierdie hoop deur kennis by Prometheus tot stand kom.

Aischulos het diep nagedink oor die problematiek van menssyn, wat vasgelooptheid, begrensing en wanhoop ingesluit het. Hy word juis geteken as die skepper wat met grootse idees gewerk het. Sy inspirasie het veral gekom van filosofiese idees. Twee ander belangrike kragte was religieuse waarheid en skoonheid. Dit het sy oorsprong gehad in die werkinge van die siel van die mensdom. **Aischulos was passievol geïnteresseer in die probleme van die wêreld of van die menslike syn en daaruit het tragedie ontstaan.** *“In each of the myths or legends that he treats he sees a conflict, and in each conflict he deepens the issues till it becomes one of the eternal problems of life”* [Murray 1958:72]. Aischulos pas hierdie kundigheid toe by die skep van sy tragedies. Hy word verder beskou as diep religieus met 'n missie om in sy kunswerke aan sy religieuse idees uitdrukking te gee. Aischulos se religieuse idees word meestal getipeer as tradisioneel. Hy tree op as apologet vir die gode. Daarom val die tema van Prometheus vreemd op: Prometheus beskuldig die heerser van die wêreld, Zeus, van tirannie omdat

hy vuur van die mense wil weerhou, sodat hulle tot niet kan gaan. Hierdie beeld van Zeus word volgehou in *Prometheus Bound*.

Alhoewel daar weinig van die volgende twee tragedies in die trilogie behoue gebly het, weet ons dat die laaste een *The unbinding of Prometheus* [Murray 1958:99] genoem is. Murray lei op grond van die res van Aischulos se werk af, dat Zeus nie bloot op grond van Prometheus se kardinale kennis tot die losmaking gedwing sou word nie. Dit stem enersyds nie met Aischulos se religieuse perspektiewe ooreen om Zeus voortdurend in 'n negatiewe lig te teken nie. Vrees vir Zeus en nie hoop nie, sou deur so 'n afloop aan gehore gekommunikeer word. Murray gebruik Agamemnon se uitspraak oor Zeus om af te lei hoe Prometheus bevry sou word:

*"Zeus the Guide, who made man turn  
Thoughtward, Zeus who did ordain  
Man by suffering shall learn.  
So the heart of him, again  
Aching with remembered pain,  
Bleeds and sleepeth not, until  
Wisdom comes against his will.  
'Tis the gift of One by strife  
lifted to the throne of life"* [Murray 1958:102].

Juis omdat Zeus nie soos andere is nie, en hy die vermoë tot denke het, was dit vir hom moontlik om te leer en te verander. *"He can therefore learn by suffering, or by experience, and thus he can save the world"* [Murray 1958:85].

Vir 'n verstaan van die werkinge van die kreatiewe proses van pyn, is 'n verstaan van die maniere waarop tragedie funksioneer, soos bespreek aan die hand van die tragedie *Prometheus Bound*, essensieel. Tragedie as kunsvorm is die resultaat van geordende betekenisdraende chaos. Tragedie wat uit die elementale tragiek van menssyn ontstaan, gee by wyse van voorstelling kreatief betekenis aan die geskepte patroon, en begelei die gehoor na patos, betekenis en hoop. Bestaande kunswerke en 'n bewuswording van die

uitdrukking, betekenis en orde wat hulle aan lyding gegee het, het by daaropvolgende kunstenaars deels 'n soortgelyke effek as op die gehoor. Dit en die geordende perspektief op pyn, hulle eie intuitiewe wete van die elementale aard van lyding, inspireer hulle tot nuwe ordening en nuwe betekenis in 'n ander tyd en era. Keer op keer bevind die mens en kunstenaars dat hulle teen grense stoot. Die modelle van ouds wat hoop en nuwe lewe gekommunikeer het, geskoei op die patroon van die siklusse van die natuur, laat nuwe tekste van hoop, nuwe lewe ontstaan.

Essensieel aan die skep van betekenis, lê die proses van kommunikasie, gesprek, diskoers. Dit gee die koers aan die betekenisskepping. Die gespreksaard rig die betekenis op rasionele vlak in 'n literêre en akademiese ruimte. Aischulos se sukses lê in die fokus op die gehoor. Sy resultaat van geordende betekenis bereik die doel. Die mikpunt bepaal die aard van die uitkoms, vorm deel van die omgewende konteks wat die skeppingsproses begelei.

Die fokus van sakrale tekste was om antwoorde op lewensvrae te gee. Verhale en mites het oorspronklik hierdie funksie vervul. Met die tragedies is verskuif van 'n vertelde verhaal, na 'n voorstellingswyse waardeur gepoog is om die lewe self te mimiek<sup>51</sup>, en dan wel 'n geselekteerde essensie van die lewe. Antwoorde op lewensvrae moes ook in die lewe self toegepas, geïnkorporeer of (uit)geleef kon word. Verhaalteorie (antwoord) moes lewenspraktyk kon word. Die antieke mens het hulle deur tragedies van die lewe laat leer.

In 'n moderne idioom gee Susan Sontag 'n ander perspektief op die verlossing en bevryding wat die kunsskepping vir die kunstenaar en leser het. Sy lig haar perspektief toe aan die hand van 'n konkrete verduideliking van Cesare Pavese. In "*The artist as exemplary sufferer*"<sup>52</sup> skryf Sontag: "*The writer is the exemplary sufferer because he has found both the deepest level of suffering and also a professional means to sublimate*

<sup>51</sup> Hier word die woord mimiek gekies as soort metafoor, meer as bloot om net te dui op gebare sonder taal. Mimetiseer, of mimesis soos Aristoteles en Plato dit gebruik, is omgewe van die debat daaroor. Die debat word telkens deur die gebruik van die woord opgeroep. Met "mimiek" word die onvermoë om die lewe self in 'n teks of afbeelding te herhaal, gesuggereer.

<sup>52</sup> Artikel in *Against Interpretation*.



*(in the literal, not the Freudian, sense of sublimate) his suffering. As a man, he suffers; as a writer, he transforms his suffering into art. The writer is the man who discovers the use of suffering in the economy of art – as the saints discovered the utility and necessity of suffering in the economy of salvation”* [2001:42].

Sontag dui aan dat, in die Aristoteliaanse tradisie van imitasie was die skrywer die medium of voertuig om die **waarheid van iets buite homself** te beskryf. In die moderne tradisie (wat sy rofweg aandui as vanaf Rousseau en verder) word kuns deur die skrywer as uitdrukkingsvorm gebruik om **die waarheid oor homself te vertel**. Vir haar opmerkings oor die skrywer het sy juis Pavese se dagboeke gelees. Alhoewel Pavese se romans in die eerste persoon vertel word, en hy dikwels van homself in die derde persoon praat in sy dagboeke, is **hulle** vir haar *“the workshop of the writer’s soul”* [2001:42]. In dagboeke, waarna die lesersaanvraag vandag sterk is, kry jy: *“. . . the author naked which the modern audience demands, as ages of religious faith demanded a human sacrifice”* [2001:42]. Hierdeur word die skryfproses self getipeer as ‘n soort pynlike opofferende ontkleding wat verlossing vir die self en ander kan bring. Pavese het geleer om die pynlike ontkleding in sy guns te gebruik. Daarom skryf hy in 1938: *“Literature is a defense against the attacks of life. It says to life: ‘You can’t deceive me. I know your habits, foresee and enjoy watching your reactions, and steal your secrets by involving you in cunning obstructions that halt your normal flow . . . The other defense against things in general is silence as we muster strength for a fresh leap forward. But we must impose that silence on ourselves, not have it imposed on us, not even by death. To choose a hardship for ourselves is our only defense against that hardship . . . Those who by their very nature can suffer completely, utterly, have an advantage. This is how we can disarm the power of suffering, make it our own creation, our own choice; submit to it”* [2001:43].

Pavese verduidelik hoe hy geordende kuns gebruik en ook die kreatiewe krag van pyn. Sontag dui aan dat die kunstenaar self deesdae dikwels die voorbeeld of beeld word. Aischulos het mites of gestaltes as beeld gebruik. Aan die hand van die Prometheusmite en die daaruit komende tragedies van Aischulos, met spesiale fokus op die *Prometheus*

*Bound*, is aangedui, dat en hoe pyn vroeër as kreatiewe krag gedien het. Wanneer antwoorde op lewensvrae gesoek word, is die elementale aard van pyn die primordiale saak, waaroor dit ten diepste gaan. Pyn funksioneer as primordiale energie vir die soek na betekenis in die vorm van geordende antwoorde. “*We see the antique spirit create not science but mythology*” [Jung 1951:12].

## 2.3 Elementale pyn in “Diep Rivier”: Eugene Marais

### 2.3.1 Inleidend

Uit hierdie verhaal blyk die **elementale aard van pyn** vir en in die skeppingsproses. Die tweeledige teenstellende kreatiewe werking van pyn word saamgetrek in Juanita as karakter, kunstenaar en simbool van kreatiewe tragiek. Die oerwese van pyn wat homself manifesteer en uitspeel in die spanning tussen skepping en vernietiging lê ten grondslag van die verhaal en die karakter van Juanita. As hoofkarakter in hierdie Afrikaverhaal, ‘n primordiale tussenspel tussen Afrika en Aphrodite, tussen onbewuste en bewuste met ‘n eiesoortige vroulike “Prometheus”, ontwikkel die kreatiewe krag van pyn tot Diep Donker Stroom wat meevoer en uiteindelik magteloos meesleur. In die kortverhaal, “*Diep Rivier*”, hang die skeppingskrag en vernietigingskrag van pyn, die diep emosionele vloed daarvan, in voorts krydende vloeiende ironiese balans. Die eindproduk is ‘n tragiese heldin wat die diep tragiek van menssyn vergestalt. Die resultaat van kreatiewe krag van pyn is primêr die gedig “*Diep Rivier*”, met Juanita self, soos Prometheus, ‘n menslike simbool of gestalte van die kreatiewe werking van pyn. Juanita, Prometheus en “*Diep Rivier*” word kristalprismas waardeur lig kleurrik en veelvuldig breek om die ironiese tragiek van menssyn en die kreatiewe krag van die primordiale pyn te ontbloot.

### 2.3.2 Juanita as kunstenaar – primordiale beelde van die onbewuste

Vanuit verskillende hoeke word Juanita as gestalte van die primordiale kragte geteken, maar ook as oerbron van kuns. Juanita, tipeer haarself as *kaffermeid* (naturel) met “*swart bloed*” in haar are. Die swart bloed is die sterkste, want volgens Juanita is die gangbare perspektief dat dit die wit bloed uitkanselleer. De Roubaix teken die omskakeling van die fyn beskaafde meisie in ‘n blanke omgewing “. . . in ‘n primitiewe inboorling . . . soos

deur 'n towerslag' [97].<sup>53</sup> Haar lied as gemaskeerde uitdrukking van oerkragte en primitiewe emosies is verder deurspek met primordiale beelde. Sy sê juis: "*Wat ek ook al voel, mag ek nooit wys nie*" [100]. Sy wys self op die verskansing en ryk verskeidenheid van betekenis van haar lied. "*Sien die Sieur nie, dat sodra iemand die betekenis van 'n lied of 'n gediggie vra, dan is dit onmoontlik vir hom om dit ooit te verstaan.*" Betekenis van die aard word nie op aanvraag verkry nie, maar maak aanspraak op gevoel en intuïsie: "*Ek kan dit nie in gewone woorde verklaar nie, en as julle dit nie vanself begryp nie, sal my uitleg niks help nie.*" Die oorspronklike briefskrywer, De Roubaix, gee sy gevoel omtrent die lied weer: "*Ek voel dat daar iets in skuil -- dat sy iets te kenne wil gee wat nouliks in gewone taal uitgedruk kan word. Daarom het sy haar toevlug tot poësie en musiek geneem, wat meermale in die geskiedenis van die mensdom geskied het*" [101 Oral eie beklemtoning].

Hiermee word die Jungiaanse perspektief van die simboliek wat ontstaan uit die onderbewussyn en in kuns tot uitdrukking kom, verbeeld. Die primordiale ervarings as primitiewe kreatiewe kragte vind gestalte in hierdie vers, "*Diep Rivier*". Dis ten nouste verbind met die psige, konflik, spanning en pyn by Juanita. Op 'n natuurlike en primitiewe wyse vind pyn uiting in die kunsvorm. In die gang van die speurtog na die oorspronge van die diepste psigiese dryfkragte by Juanita, ontvou die veelvoudige en ironiese betekenis wat in die lied opgesluit lê. Lévi-Strauss [1970:5, 6] praat van die diversiteit wat ook in (kollektiewe) mites aangetref word as "*divergence of sequences and themes*" en "*multiplicity*" as "*an essential characteristic*" van die "*dual nature of mythological thought*".

In hierdie verhaal is dit nie 'n Aischulos wat by wyse van geordende mites en belangrike idees betekenis met 'n religieuse of sakrale doel wil skep nie. Dis individue, Juanita, De Roubaix en uiteindelik Marais wat individuele pyn uit oerkragte [eros en die dood] uitdruk in oerbeelde [stroom; slang]. Deur die wisselwerking tussen vers en kortverhaal, word nuwe betekenis geskep. Nuwe betekenis kom tot stand, deur die spanning en

<sup>53</sup> Vir alle aanhalings word die bladsyverwysings gebruik van: Du Randt, H. 1970. *Die stem van die storieverteller. Verhale van Eugène N. Marais*. Die getal tussen hakies sonder die jaartal dui die bladverwysings aan.

wisselwerking (relasie en spanning) tussen verskillende ruimtes: in Juanita self, tussen verhaal en vers, tussen baas en arbeider, tussen natuur en beskawing, tussen bewuste en onbewuste, tussen misterie en rasonale saaklike realiteit, tussen oerkragte en menslike uitlewing. Tog gee die primitiewe Juanita op Jungiaanse wyse gestalte aan simbole uit die primitiewe onbewuste vir die uitdrukking en betekenis van haar diepste konflik en pynervaring. Juanita se mees wesenlike pynervaring word beskryf in terme van die kategorieë van intense eensaamheid en verwerping soos uitgewys in Maes en Hall se besprekings. Hierdie pynervarings manifesteer vanuit die relasies waarin sy haar bevind. In haarself groei dit uit tot grondige en deurdringende spanningservaringe, innerlike botsing en konflik tussen die diepste passies van haar menswees.

### 2.3.3 Ironie as uitdrukkingsmedium vir pyn

Uit hierdie pynlike ervaring ontstaan haar lied wat syself 'n "*klein wiegeliedjie*" [98] noem. Die lied word in die konteks van die verhaal omgewe met 'n verskeidenheid van tragiese ironieë. De Roubaix beskryf die duidelike konflik wat spreek uit Juanita se vertolking van die klein wiegeliedjie. "...**uiters treurig en vol onbevredigende verlange...diepe droewigheid** van die wysie van haar liedjie en die sagte stemveranderinge het die oortuiging nagelaat dat hier 'n **diep belaste hart** uiting in musiek vind. Maar haar houding en gedrag het hierdie indruk **geloënstraf**. Sy het die lied met 'n **vrolike lag** beëindig" [99]. Juanita getransformeer tot "*jong volmaakte naturelle vrou*" [97], sing in "*Portugees met die skoonheid van die verwante*" [98] Europese tale. Daarmee word spanning en kern van Juanita se innerlike konflik uitgebeeld. Dis gesetel in haar teenstrydige herkoms en laat haar soek na identiteit (individueasie). Sy sien haarself as halfbloed (Portugese vader en swart Afrikaan as moeder). Hierdie spanning is versterk deur 'n aanvanklike westerse opvoeding aan 'n Rooms-Katolieke sendingstasie met Portugees as eerste taal. Van haar tiende jaar leef sy op 'n Afrikawyse primitief in haar grootvader se kraal. Hieruit groei die dualiteit wat haar innerlik uitmekaar skeur, in die lied tot uitdrukking kom en tot 'n tragiese afloop lei alvorens individuasie of die vind van 'n eie identiteit in haarself tot stand kan kom.

Haar voorkoms en optrede is westers, beskaaf. Sy is net donkerder van kleur as die blankes. Sy word op tipies koloniale wyse soos 'n halfbloed behandel: anders as die swart mense, maar sy word nie volledig as blank aanvaar nie. "*Nee, ou Sieur, " gaan sy in 'n skielike toon van bitterheid voort, ek vergeet nooit dat ek 'n Naturel (Kaffermeid)*"<sup>53</sup> is nie. As ek dit somtyds vergeet het, dan het die witmense dit spoedig tot my geheue teruggebring. Ek moes op my plek bly" [100]. Die samesteller skep uit hierdie gegewe en sy aanbiedingswyse van die stof die diep stroom van ironie by wyse van kontraswerking en bevoorgroting.

Die sprokiesagtige wêreldberoemde rugbyspelende held, met die seggende naam, Boy van Niekerk, bykans 'n soort Blank Suid-Afrikaanse tipe, word beskryf as "*met 'n treurige glimlaggie*", "*neerslagtig*", "*jong man onder 'n groot sielelas*". Juanita word in die eerste bladsye verswyg en die toetrede van die mindere, ondergeskikte "diensmeisie" word vernuftig uitgestel. Eers met die direkte ontmoeting met Marie kry Juanita uitgebreid aandag: haar opvallende skoonheid, haar posisie, aanvallige aard en haar herkoms. Die stem van die "*samesteller*" [76] van die verhaal klink kommentariërend en begeleidend deur in die beskrywing. Die verhaal begin wel met die vertaling van die lied wat Juanita veel later sing. Daardeur kry die gedig of lied 'n mottowaarde, veral omdat die verhaaltitel daaraan ontleen word. Ten einde later die kontraswerking tussen verhaal en vers te bespreek, word eers die agtergrond vanuit die verhaal self bespreek voordat die lied aan bod kom.

### 2.3.3.1 Raamvertelling bewerkstellig ironiese kontraswerking

Die verhaal vorm 'n raamvertelling, sonder dat die raam gesluit word. In die raam word die leser aanvanklik direk aangespreek en op reis geneem om die speurtog wat gaan volg (in die tradisie van Poe se speur- en misterieverhale) mee te maak. Alhoewel dit 'n *verhaal* is, soos genoem in die eerste paragraaf, word die idee van feitlikheid geskep. In

<sup>53</sup> In Merve Scholtz se seleksie van Eugene Marais se verhale wat in 1994 by Human & Rousseau onder die titel *Meesterverhale van Eugène Marais* verskyn, behou Scholtz hierdie formulering. Hy skryf in sy nawoord: "*Betreffende die sg. Raspejoratiewe ('kaffer', 'meid'): waar derglike woorde doodgewoon verwys na 'n lid van 'n ander bevolkingsgroep, is hulle deur die tans aanvaarde, neutrale benaminge vervang; waar hierdie woorde daarenteen 'gelaai' en op die een of ander wyse funksioneel is, is hulle gehandhaaf. Byvoorbeeld waar Juanita in 'Diep Rivier' op 'n vraag van die speurder antwoord: 'Die baas weet dat ek 'n kaffermeid is'.*"

navolging van die briefromans, *roman épistolaire*, wat Richardson (met *Pamela*) en sy navolgers reeds in die agtiende eeu gewild gemaak het, word briewe as bron vir die samestelling van die gebeure gebruik. Soos in *La nouvelle Héloïse* van Rousseau, ook 'n briefroman, is die sentrale konflik in Juanita nie tussen rede en emosie nie, maar tussen twee passies. Juanita is nie 'n held soos Prometheus nie, maar eerder 'n anti-held soos Werther in Goethe se briefroman, *Die Leiden des jungen Werthers*. Anders as in hierdie briefromans kommunikeer sy nie as eerstepersoonspreker in briewe nie. Juanita as Afrikaan bied haar pyn as lied aan wat in die literêre teks melodieloos vers word. Die briefskrywer, dr. Paul de Roubaix, word deur die auktoriële verteller as een van die karakters in die verhaal voorgestel. Paul word voorts as ek-verteller aangebied via die raam geskep deur die samesteller, en daarom die primêre manipuleerder van die gegewens. Die werklike skepper van die verhaal is Eugene Marais wat self 'n medikus was, kenner van diere en dieregewoontes en inheemse volkere soos De Ville en Dirk Brink. Die verskillende karakters word personasies, draers van sy kundigheid wat in verhaalformaat gestalte gee aan die elementale tragiese en pynlike aard van die lewe.

Marais skep 'n oukatoriële verteller, wie se stem telkens in die verhaal deurklink. Hierdie verteller spreek die leser aan, maar lewer ook kommentaar in die gang van die verhaal by monde van dr. Paul de Roubaix, op wie se briewe die verhaal blykbaar gebaseer is. Daar klink 'n veelheid van stemme, selfs teenstrydig in die verhaal op (soos georden, aangebied en betekenis gegee deur die samesteller <sup>54</sup>). Daar is die oukatoriële verteller, wyle dr. De Roubaix en Juanita wie se gedig De Ville neergeskryf het. Die eerste inleidende gedeelte is 'n direkte aanhaling uit die briewe. Die dokter as eerste verteller, met 'n gewonde kolonel as medespeler <sup>55</sup> skep saam met die oorgelewerde briewe 'n goeie alibi vir die werklikheidsgetrouheid en egtheid van die fantastiese en verbeeldingryke verhaal wat hom afspeel. Paul, as verteller, verwoord sy indrukke van haar (Juanita), maar kyk self met 'n kunstenaarsblik. Deurgaans word meestal Paul se perspektief in die verhaal behou deur die latere samesteller daarvan. Die vertellersinstansie en die verskeidenheid meewerkende en kontrasterende sprekers dra

<sup>54</sup> Die verteller noem homself so in die verhaal.

<sup>55</sup> Dwarsdeur die verhaal gebruik Marais die metafoor van 'n drama wat hom afspeel en waarin verskeie spelers optree.

by tot die ironie wat sentreer rondom die persoon van die kunstenaars en hoofkarakter, Juanita Pereira.

Met die eerste verskyning van die “*bekruiper, die verbitterde, nydige vyandskap*” wat hulle “*omsingel*” [91], kan speurder en dokter geen afleiding maak nie. Hulle kon nie uitmaak wat hulle gesien het nie. Na die aankoms van Dirk Brink, die natuurkenner, word ‘n veldbesoek beplan. Toevallig kom die ondersoeksgeselskap af op Juanita by haar grootvader. Sy is in haar natuurlike staat, skamel geklee as naturel en is besig om ‘n lied te sing. Deur die daaropvolgende gebeure, reaksies en gesprekke word Juanita ‘n subtiel ironiese tragiese heldin. Sy is ‘n naturelle (barbaarse en veragte) Aphrodite (verfynde, kunssinnige, erotiese, bewonderde godin). Vir ‘n een-en-twintigste eeuse Afrikaanse leser is sy makliker godin; vir ‘n begin twintigste eeuse koloniale leser (die tyd, bykans ‘n ronde eeu gelede toe die verhaal ontstaan en gepubliseer is) die epigoon van die onvernietigbare diep donker stroom van barbarisme en selfs dierlikheid “...*waansinnige woede... donker oë ‘n vlam van dierlike wreedheid*” [115]. Vanuit koloniale perspektief word Juanita sonder sentiment veroordeel vir haar mededinging om die liefde van Boy Van Niekerk, want soos by die slang is “*die natuur nooit sentimenteel nie*” [103]. Dis ook nie ‘n **mannetjieslang** wat “*die skone die buit*” kry nie. Om Marie of Juanita in terme van die slang as die sterkste mededinger uit te wys, sou onregverdig wees, want op tragiese wyse is “sterkste” nie hier ‘n kategorie nie. Binne die historiese konteks voer Juanita van die begin af ‘n verlore stryd. Die onregverdige en hopelose mededinging beklemtoon die tragiek.

### 2.3.3.2 Lied as draer van pyn en ironieë

De Ville as speurder wat die misterie van die vreemde en vreesaanjaende gebeure op Avondrus moet ondersoek, vind die eerste sleutels vir sy speurtog in Juanita se lied:

Dié apostrofiese lied wat in die teks gedig is, lei:

*“O, Diep Rivier, O Donker Stroom,  
Hoe lank het ek gewag, hoe lank gedroom,*

*Die lem van liefde wroegend in my hart?*  
*- In jou omhelsing eindig al my smart;*  
*Blus uit, O Diep Rivier, die vlam van haat,*  
*- Die groot verlange wat my nooit verlaat.*  
*Ek sien van ver die glans van staal en goud,*  
*Ek hoor die sag geruis van waters diep en koud;*  
*Ek hoor jou stem as fluistering in 'n droom,*  
*Kom snel, O Diep Rivier, O Donker Stroom.*  
*(Vertaling van die lied van Juanita Perreira ) ” [76].*

Op navraag het Juanita eerstens die lied getipeer as wiegelied, slaapliedjie vir klein Marie. In haar eie veelseggende tipering lê die ironiese krag en werking van die lied opgesluit. Juanita kon dit wel vir klein Marie as wiegeliedjie gesing het, maar enersyds is dit 'n wiegeliedjie of troosliedjie wat Juanita uit, en vir haar eie pyn skep. Andersyds, vanweë die verdoeselende primordiale beelde uit die onbewuste, is dit 'n inkanterende en beswerende strydlied, 'n slaapliedjie wat die dood oproep, 'n persoonlike rite wat Juanita met haar eie mite-lied skep. Die verloop van die verhaal sou die aard van die dood en die identiteit van die sterwende bepaal. Vir Juanita, watter afloop ookal, skep haar lied bevryding. Lied bevry van innerlike konflik, van Marie as sy sou sterf, van diep donker stroom wat erotiek en dood saamsê, van die lewe self as Juanita finaal meegesleur word deur hierdie diep, donker stroom. Baie vernuftig in verhaalverband, word in hierdie lied van Juanita letterlike betekenis en primordiale simboliese kwaliteit so saamgetrek, dat enkele betekenisverhelderings nie die veelheid van nuanses kan klaarsê nie. Juanita se lied verkry die “*in-terminable*” kwaliteit wat Lévi-Strauss [1970:6] aan die mite toeken en wat dit altyd onafgehandel laat bly.

Juanita se vertolking van die lied weerspreek self die onskuldige wiegelied-kwaliteit. Haar vertolking spreek van “*treurigheid en onbevredigende verlange*” [99]. Op navraag erken sy dat die “*donker stroom*” die dood kan beteken of ook die swart bloed in haar are. Na die laaste konfrontasie met Juanita as hy die raaisel van die misterieuse towery ontrafel en Juanita se diepste motiewe en drifte ontmasker, verklaar De Ville “*dat haar*



*Donker Stroom die swart mamba was*” [117]. Die verhaal sluit met ‘n moontlike simboliese betekenis wat die lied inhou. Juanita sterf op die wyse wat sy vir Marie beplan het. Sy word meegesleur deur die krag van die Diep Rivier as die swart mambamannetjie haar op die spoor van ‘n wyfie vind en pik. Die saamgebundelde simboliek van die erotiese, waar liefdesvervulling en dood verwant is, word ironies voltrek. In plaas van ‘n erotiese vervulling wat soos dood is, is die doodvervulling soos die erotiese verlossing.

Soos St-Preux [*La Nouvelle Héloïse*], Werther van Goethe, René van Chateaubriand sterf Juanita vanweë onvervulde liefde en die wete dat daar geen hoop is op vervulling nie. Die afskeid van Boy na haar ontmaskering is seggend in die verband: “*Sy het Boy geruime tyd deur haar trane smekend aangekyk asof sy tussenkoms van hom verwag, en toe loop sy stadig die huis in*” [116].

### 2.3.3.3 Erotiese pyn werk ironies kreatief

In Jungiaanse taal is Juanita die vergestaltung van die spel tussen bewussyn en onbewuste. Uit die diep primordiale drifte en die pyn kom die kuns. Diepste ongekeende emosies en onderdrukte erotiese emosie motiveer die vrou wat op die mees pynlike wyse verskeur is tussen twee wêrelde: die van ongebreidelde drifmatigheid, soos ook die naturelle dikwels gesien word en hoogs beskaafde sublimerende gebruike en optredes soos wat Juanita optree in die huis. Onderliggend lê haar eie erotiese gevoelens vir Boy, maar ook ‘n diep pyn gebore uit die spanning tussen hunkering en verwerping. Boy, die tipiese Afrikaner springbokheld, word aanvanklik geteken as die een met die “*treurige glimlaggie*” ...” ‘n *jongman onder ‘n groot sielelas*” [77;78]. Die feit dat die ware hoofkarakter met ‘n “*diep rivier*” van pyn op uitgestelde wyse, veel later deur suggererende beelding, eerder as deur direkte vertelling aanmeld, verskerp die tragiese ironie rondom Juanita.

In die lig hiervan is Juanita as kunstenaar se antwoord oor die betekenis van die inkanterende dodelied wat sy as wiegelied tipeer, veelseggend. Vir haar is “*die betekenis*” nie iets wat verduidelik behoort te word, of “*in gewone woorde (te) verklaar (is) nie*” [100]. Intense emosies en **diep** pyn en smart is hier die oerbron van Juanita se lied, dat “*‘n diep belaste hart uiting in musiek vind*” [99]. Wat sy nie durf sê nie; wat sy

nie durf verwoord nie, vind neerslag in die lied, in primordiale simbole. Hierdie gedig of lied is ook draer van die deurleefde ironieë en pyn. Op ironiese wyse dra dié simbole verlede, hede en toekoms. Die wiegeliëd en kunsuiting wat sus en troos is hier gelyktydig vonnis en sleutel tot vernietiging. Die ontsluite simbool fel die vonnis. Die vernietiging bring egter ook die finale bevryding soos die lied self vra:

*“Luister, Juanita: ... Wat is die Diep Rivier – die Donker Stroom?”*

*“U het my dit tevore in dieselfde woorde gevra, kolonel De Ville. My antwoord is weer dat elkeen sy eie uitleg daaraan moet gee. Dit hang van sy **eie gevoel** af.”*

*“Maar wat was **jou gevoel en jou uitleg**, Juanita? Die Rivier was by jou ‘n simbool waarvan? Het jy met Diep Rivier en Donker Stroom die **Dood** bedoel, Juanita?”*

*“Ja, sê maar die Dood, kolonel De Ville. Dit sou goed pas **as u gevoel** in dié rigting loop.”*

*“Maar hoe kan die Dood jou diep verlange tevrede stel, die vlam van haat blus en die dolk van liefde uit jou hart onttrek?”*

*“Gee die **Dood nie al die gawes waarna ons verlang nie?**”*

*“Maar al die reëls oor liefde, Juanita – was jy al ooit verlief gewees? Het jy al ooit ‘n vryer gehad?”*

*“Dit is verbode, kolonel De Ville.”*

*“Wat bedoel jy, Juanita?”*

*“Hoe sal ek ‘n vryer hê of aan liefde dink? ‘n Blanke sou my verag en ek verag ‘n Naturel. Ek staan op die spits tussen twee afgronde. **Daarom is liefde vir my ‘n verbode ding.** Sien u, kolonel De Ville, dit is die **swart bloed** in my are. Die wit bloed tel nie. Miskien is die swart bloed in my are die **Donker Stroom** waarvan die lied melding maak!”*

*“Weet jy hoe slange mekaar in die veld opsoek, Juanita?” [113].*

Juanita as kunstenaar en De Ville as interpreteur lig hiermee saam die velerlei teenstellende nuanses van die gedig “**Diep Rivier**” as simbool van lyding uit: Dood, (vernietigende) liefde, swart bloed, haat. Tog voeg die verhaal hieraan toe as die swart

slang met sy erotiese en bouse ondertone die vernietigende stroom word. Juanita se blyplek is reeds vroeër beskryf as 'n klein paradys!

### 2.3.4 Juanita as draer van spanning en betekenis

Juanita wat haat en liefhet, figureer self as simbool en draer van verskeie diep emosionele spanninge. Sy is nóg wit, nóg swart: primitief – beskaaf; Afrikaan – westerling; Griekse Aphrodite – Afrika-kaffermeid; ontbloot – bedek; slavin – godin; diensmeisie – vorstin; bouse – goeie; jagter – gejagte; ingesluit – uitgesluit; geliefd en verworpe; kunstenaars – kunsvoorwerp; . . .

Die skrywer skryf (Marais) hoe die verteller vertel (De Roubaux) hoe die kunstenaar (Juanita) skep – bakpoeierblik op bakpoeierblik op bakpoeierblik - emosie en pyn as rymiddel wat uitdy en voortdurend weer voortstu. Die metafiksionele skepping en nadenke is nie modern nie, maar homeries oud en loop ook deur Afrika. Eie aan die voelende, denkende, skeppende mens word die oorsprong van kunsuitinge ondersoek, selfs in 'n speurtog nagespoor. Die gedig of kunswerk begin self as kiem in die digter. Die gedig meld homself aan *“als een donker embryo (Eliot); een vage, creatief werkende kiem, een psychische materie (Gottfried Benn). Mischien nog eerder als een embryonale beweging, als ‘een lege ritmische vorm’ (Valéry) En de taak van de dichter is ‘een uiterst gevoelig medium te zijn waarin het voor bijzondere. Of zeer uiteenlopende, gevoelens mogelijk is nieuwe combinaties aan te gaan.’ (Eliot) ”* [Sötemann 1985: 87].

Die twee teenstellende kragte onderliggend aan pyn, word deur die verhaal belig. Pyn werk hier as kreatiewe krag. Uit die ervaring van pyn, konflikterende kragte in die self, kom Juanita se teks, se vertroostende wiegeliedteks, se ontvlugtingstekste uit die pyn tot stand. Tog word teks (bevrydende kreatiewe skepping) wat poort tot lewe moet wees orakel en profesie van vernietiging en dood. Dis gelyktydig wiegelied, sussende troos deur verwoording, geobjektiveerde surrogaat en draer van die pyn, soos klein Marie, vir wie die liedjie gesing word, verlengstuk en plaasvervanger vir die uitstorting van die liefde vir Boy word. Dis ook dodelied.

### 2.3.5 Eros en die bose as primordiale skeppingskragte.

Verskeie oerkragte wat met die kreatiewe proses verbind word, word in hierdie versaaamgetrek. Sowel die skeppingsproses as die leesproses word metafores as erotiese prosesse gesien (Roland Barthes). Tom Gouws [1995:146] lei verder uit die soort algemene benadering tot die letterkunde af, dat “*die erotiek ‘n krag is wat betekenis genereer*”. Daarmee word die ooreenkoms met pyn benoem. Erotiek as versmade en onbeantwoorde liefde, is een van die oerkragte onderliggend aan Juanita se pyn. In die verhaal word dit ge-eggo deur die paringsrituele van die swart mambas. Juanita wil as’t ware slangerotiese werkinge gebruik om die dood van Marie op bose wyse te bewerkstellig en deur die dood heen haar erotiese posisie te verbeter. Die twee simboliese kante van die slang [Cirlot 1971:285-290; De Vries 1976:410-415] word op mekaar betrek, naamlik erotiek en boosheid wat tot uitdrukking kom in die verlies van onskuld deur die kennis van goed en kwaad.

Sokrates se bekende toespraak in Plato se *Symposium* [Morford: 1999:133 e.v.] gee sy beskouing oor die ontstaan van Eros, maar ook die betekenis en funksie van Eros.

Eros is die seun van *Poverty* (Renia) en *Resourcefulness* (Poros), die seun van *Cleverness* (*Metis*). Maar omdat Eros verwek is op Aphrodite se verjaarsdag, is hy haar diensknecht en daarom ook ‘n liefhebber van skoonheid. Eros se karakter wat deur *Resourcefulness* en *Poverty* bepaal word, maak hom onderworpe aan voortdurende konflikterende kragte:

“... *he lays his plots to catch the beautiful and the good; being vehement and energetic, he is a dread hunter, always weaving some scheme; full of resource, he has a passion for knowledge and is a lover of wisdom during all his life, a clever wizard, sorcerer, and sophist. He is not immortal nor is he mortal, but at one time he flourishes and lives whenever he is successful, and at another he dies all in the same day, but he will come back to life again . . . neither poor or rich and he is in a state between wisdom and ignorance*” [1999:134].

Diotima teken Eros verder as “... *in a state between desire and wisdom . . . wisdom is between the most beautiful of things and Eros is love of Beauty; and so Eros must be a lover of wisdom, and being a lover of wisdom he lies between wisdom and ignorance*”

[Uit *Symposium* 23 (202D – 204C) in 1999:134]. Hierdie voortdurende transformasie van Eros impliseer dan volgens Plato, dat vanuit die liefde (Eros) daar 'n voortdurende beweging is van die erotiese na die intellektuele. In aansluiting by Plato se perspektief word die kreatiewe en pynlike skeppingsgebeure van literêre werke vanuit hierdie rigtinggewende tendens benader.

In hierdie verhaal voltrek die proses hom opnuut. Soos aanvanklik aan die begin van hierdie hoofstuk word Eros ook saam met Chaos as van die vroegste oorsprongsprinsipes gesien. Uit die chaotiese erotiese ervarings, vol konflikterende primitiewe kragte, ontstaan Juanita se skone lied. Daar is 'n beweging van die erotiese na die intellektuele en die skone. Die pynlike erotiese en chaotiese ervarings vind oplossing, bevryding in die geordende vorm van die skoonheid, die vers "*Diep Rivier*". In die wisselwerking tussen lied en vers word in 'n speurtog tragiese ironie van skoonheid in ruimer konteks ondersoek, verdere betekenis daaraan geheg en 'n nuwe vorm van skoonheid in die kortverhaal tot stand gebring. Van Chaos en Eros word deur die kreatiewe pyn wat deur hierdie twee kragte opgewek word, soos dikwels in die literêre skeppingsproses beweeg na vorm, orde, betekenis, skoonheid, spanningsdraende teks vol van die ironie, tragiek en **naspeurbare** misterie van die lewe self. Teks word draer van die erotiese energie (*libido*), die diep pyn van die mens opweg tussen verganklikheid en onverganklikheid. Die verganklike mens, Juanita, word onverganklik in die skoonheid van die lied en as die simbool van die pyn en tragiek van die lewe.

Die tweede simboliese betekenis van slang, naamlik boosheid, verleier, aanstigter tot verlies van onskuld deur kennis van goed en kwaad, voltrek hom ook in die verhaal. In die verhaal speel die kind, klein Marie as simbool van onskuld en onkundigheid 'n belangrike rol. Klein Marie is onskuldige voorganger of verteenwoordiger van haar moeder op wie die aanvalle gemik is. Terselfdertyd is sy die kind van Boy wat Juanita self begeer en simbool van Juanita se diepste verlangens. Klein Marie verteenwoordig vir Juanita 'n soortgelyke emosionele spanningskwaliteit wat in haarself voortwoed. Klein Marie is Marie (mededinger en vyand) en Boy (geliefde, prys, bron van jaloesie) se kind. Onskuld (klein Marie) word onbewustelik byna die prooi van kennis en erotiek

wanneer Juanita in haar aanval op Marie daarin slaag om die slapende klein Marie se lewe met die opgekrulde slang te bedreig. Juanita se erotiese gevoelens word gedeeltelik getransponeer vanaf Boy na klein Marie. Klein Marie funksioneer as eerste simbool van die groeiende stroping en ontmaskering van die onskuldige paradyslike toestand. Paradyslike onskuld word ontblotend vervang deur die primordiale eroties-gemotiveerde jaloesie en onderliggende hunkering na liefde, aanvaarding en erkenning.

Die karakteropenbaring van Juanita verloop progressief ontmaskerend deur die gang van die verhaal van die onskuldige in die paradyslike toestand na die verleidelike en tragiese Aphrodite. Die gesig van die bose word ontbloot. Onskuld word ontmasker as kundigheid oor die vermoëns van die slang in die paradys op letterlike en figuurlike vlak. Daar is 'n progressie en verplasing van die onskuldige erotiese hunkering na 'n werkswyse van 'n primordiaal bose lis ter wille van beskerming en oorlewing van die self. Ook hieruit blyk die fyn en verwikkelde balans tussen erotiek en bose. Erotiese onskuld by Juanita word oorskadu en oorwoeker deur kundigheid oor die bose vernietigingskrag wat mambas se paringsrituele inhou. Oënskynlike, maar gesublimeerde erotiese onskuld, word oorwin deur bose kennis en oorlewingsdrif. Uit die onskuld, maar kundigheid van natuurfeite oor die slang, ontwikkel die kennis van goed en kwaad. Binne die literêre raamwerk word hierdie (letterlike en simbolies) kreatiewe krag van erotiek (Roland Barthes<sup>57</sup>) en die kreatiewe krag van die diaboliese (W.B. Yeats; Baudelaire; Goethe; Opperman) wyd beklemtoon en benut. Pyn kan uitdrukking vind in die vers as kreatiewe produk. Tog kan pyn as destruktiewe kreatiewe krag uitloop op die dood soos in Kermode se *Romantic Image* [1976]<sup>58</sup>. Die diep donker rivier kan bevry en vernietig.

## 2.3.6 Diversiteit “Diep Rivier” as kreatiewe krag van pyn

### 2.3.6.1 “Diep Rivier” as speurverhaal

“Diep Rivier” kan op drie vlakke as speurverhaal funksioneer. Op die realistiese vlak skep die *auctor* 'n briëfskrywende ek-verteller (anima – eksponent van intuïsie en gevoel) en 'n werklike speurder, kolonel Francois (Sois) De Ville. Spanning word onder meer

<sup>57</sup> Barthes, Roland. 1975. *The Pleasure of the Text*. : 1978. *A Lover's Discourse: Fragments*.

<sup>58</sup> Kermode, Frank. 1976. In hoofstuk 3 van hierdie studie, word indringend aan die bron aandag gegee. Vergelyk paragraaf 3.2.1. van hoofstuk 3.

deurlopend geskep by wyse van 'n uitsteltegniek, doelbewuste misleiding deur die ek-verteller en die samestellingswyse van die teks deur die *auctor*, die uitwysing van die vrees en ang by die karakters en die misterieuse en ongespesifiseerde onverklaarbare “bowe-natuurlike dinge” wat afspeel. De Ville speur die oorspronge van die misterieuse na en klaar dit wel rasideel, redelik en voldoende op. Angs en vrees vorm die pynlike oorsprong vir die speurtog. Die ang manifesteer eersens by Boy, maar word later ook deur die speurende besoekers ervaar.

Die tweede vlak speurtog hang ten nouste met die eerste saam, maar word nie so volledig opgeklaar as die eerste nie. Leidrade vir speurwerk word aangebied met die versteke waarmee die kortverhaal begin en dan die samehangende titel. Juanita, haar artistieke optrede en uiting, vorm die fokuspunt vir die speurwerk. Wat is die oorsprong van die vers? Waarom word 'n ervaring van lewenstrategie rondom Juanita, haar kunswerk, haar optrede en haar uiteinde gemaak? Hoe kan die misterie van die kreatiewe krag van pyn in haar lewe verhelderend uitgesê word of laat dit net die toeskouers met 'n diep bewussyn van die tragiek van die lewe? Dis die vrae wat die tweede speurtog begelei.

'n Derde speurtog betrek die leser as speurder. Dit maak van die een-en-twintigste eeuse leser in wisselwerking met die teks 'n “historiografiese leser”, na aanleiding van die *koverte* metafiksionele teks<sup>59</sup> [Hutcheon]. In die verhaal word op *koverte* wyse besin oor die psigologiese oorspronge van Juanita se vers en die primordiale simbole as uitdrukking van die onbewuste pyn as die kreatiewe krag en oorsprong van die gedig. Die leser funksioneer historiografies in sy omgang met die teks omdat daar 'n paradigmatuif op historiese vlak in die Suid-Afrikaanse geskiedenis plaasgevind het tussen teksontstaan, sosiologiese teksoorsprong en konteks, tot en met die huidige (2006) historiese en politieke konteks. Waar Marais met hierdie teks 'n bykans voortydige menslike spanning en problematiek in die Juanitakarakter vergesalt het, is die teks nou uiters aktueel. Dit kan as betrokke teks gelees word, maar in die lig van die teenswoordige historiese politieke konteks ook as 'n kritiese teks gelees word. 'n Historiografiese lesing in 2006

---

<sup>59</sup> Hutcheon, Linda. 1984:17-35.

speur die verskerpte ironie na, beklemtoon die tragiek rondom die karakter van Juanita en wek deur die tragiek patos by die leser op.

### 2.3.6.2 “Diep Rivier” as speurtog op spoor van erotiek

Jung noem die speurverhaal “*the vein . . . most cherished article of mass-production, the detective story*” [In Ghiselin 1952:219]. Met massaproduksie word die wye en algemene aanklank van die verhaalsoort geïmpliseer. In navolging van Jung sou die speurtog as anachronistiese metafoor gebruik kon word om die spoor te volg van prosesse rondom verskeie primordiale kragte. Die jagtog terwille van voedsel en oorlewing, is ‘n speurtog. Elke teken, merk, spoor word gelees om die prooi te vind. Die prooi, gejagte is die oplossing van die probleem rondom die honger na voedsel. Spoor en tekens moet ontrafel word op weg na sukses. Die eroties-gemotiveerde soektog, soos selfs in die diereryk uitgebeeld in “*Diep Rivier*”, is ‘n ander speurtog. Die leesproses van literêre tekste is ‘n speurtog op spoor van tekens, ‘n oerproses, ‘n primordiale jagtog na betekenis.

Die Juanitakarakter en haar primordiale drifte word aangewys as oorsprong van die speurtog in “*Diep Rivier*”. Oorsprong word ook prooi in die verhaal. Sy verskaf deur die oerkrag van jaloesie, woede, wraak en geweld die eerste sleutel in die speurtog deur die skep van ‘n “*towery*” [78], “*die dood wat oral skuif*” [85], die “*dampkring van ang, van vreesagtige verwagting*” [85], “*verbitterde, nydige vyand*” [91]. Die bo-natuurlike oorsprong van die bedreigende mag moet nagespoor word. Tekens wat gelees word, is die bose aanvalle van die slange, die erotiese speurvernuf van die skilpaaie, die lied van Aphrodite in die klein paradys, waaruit die kennis van goed en kwaad groei - veral die lied.

Die speurder tel die nuanses in die tussenmenslike gebeure op, maar luister fyn na die woorde van die karakters. Fyn waarneming, die lees van verskeidenheid tekens en die onderlinge samehang laat die som klop. Op spoor van die erotiek, Juanita se woorde en lied, gee simbole die sleutels om die onbewuste tot betekenis en teks te ontsluit.



### 2.3.6.3 “Diep Rivier” – Speursprokie of tragedie?

Sprokies leer kinders speurwerk – afwagting en soek na die oplossing, sodat die bose ontmasker kan word en die goeie kan seëvier na lyding en teenslae. In sprokies is riviere lewend; kan jy hulle aanspreek as “*O, Diep Rivier*”. Die manlike held, ryk, goedgebou en ‘n bemaande rugbyspeler is die ideale karakter vir ‘n Afrikaanse sprokie. Die heldin is aanvallig met “*‘n dik bos kortgesnyde goue hare*” en hulle babatjie die “*wonderbabetjie*”. Daar is Juanita, die Aphrodite uit Afrika, die “feëpeettante”. Toevallig, soos in sprokies, loop die held twee ou goeie vriende raak, hier ‘n dokter en ‘n kolonel. Vir meer geskikte oplossers van sy probleem kon die held nooit gedroom het nie. En as die gevaar baie erg is, besoek die natuurkenner toevallig die plaas; sing Aphrodite in haar paradys haar lied en word haar twee gesigte ontmasker. Met vernuf uitoorlê die speurderheld die bese feëpeettante en word haar bese planne onthul. Sy kry haar verdiende loon en die held en heldin leef lank en gelukkig saam. Heel duidelik is dié elemente uit die teks terug te vind; word daarmee die essensiële storielyn blootgelê. Die ooreenkomste met ‘n sprokie is duidelik. Kan daar ook ooreenkomste met die tragedie gevind word?

Gedrae ens, belangrike handeling, dramatiese voorstelling – wat veral om een sentrale tragiese moment sentreer, kenmerk ‘n tragedie. Alles is van toepassing op hierdie verhaal. Al is dit ‘n narratief, suggereer die verteller self die dramatiese aard van die verhaal deur sy verwysings na “*wonderlike drama*” [85], “*‘n sonderlinge rol in die drama van Avonduur speel*” [92]; “*klein drama*” [93]; “*skouspel*” [95]; “*lied wat so ‘n belangrike rol in ons drama moes speel*” [98] . . . om enkele voorbeelde uit te wys. Die verhaal sou selfs op grond van verskuivende ruimte in verskillende tonele ingedeel kon word.

In Aristoteles se uiteensetting van die tragedie is die opwekking van “*pity and fear*” wat tot die katarsis lei, gebruiklik vir ‘n tragedie. Oor die inhoud en betekenis van katarsis word veel gedebatteer, maar tog word aanvaar dat daarmee vir die afloop van die tragedie ‘n soort berusting in die toeskouers volg. In “*Diep Rivier*” word angste, vrees, afwagting deur die verteller by wyse van ‘n uitsteltegniek bewerkstellig. Die verskriklikheid van die

wasvrou se dood, die slanganval op die babatjie en die vrees dat die slange 'n tragiese afloop kan veroorsaak, skep verdere angs, maar ook meegevoel met die bedreigde en verskrikte groep mense<sup>60</sup>.

Juanita kan in die hoofrol as 'n tipe tragiese heldin geplaas word vanuit 'n historiese kontemporêre lesing.<sup>61</sup> Ook ten opsigte van haar word vrees en meegevoel opgewek. Sy is goed en boos. Haar oordeelsfout, hamartia, om haar gevoelens vir Boy so te laat botvier, word verantwoord en verstaan in die lig van haar herkoms. Die leser/ hoorder verstaan Juanita se uiteindelijke onvermydelike lot, maar voel ook dat die pyn wat deur haar herkoms en die sameloop van omstandighede veroorsaak word, buite verhouding swaar moet wees. Die diep tragiek en ironie wat uit die vertelwyse en gebeure spreek, skep deernis en medelye, 'n bewussyn dat enige ander mens dieselfde foute sou kon begaan. Die vasgelooptheid maak Juanita se dood onafwendbaar. Die tragiese omstandighede in die konteks sny egter na twee kante toe. Teen die afloop van die verhaal, besef die leser dat, al sou Juanita in haar moordplanne slaag, sou die verdere verloop vir haar na alle waarskynlikheid steeds op pyn en tragiek afstuur.

Die tragiese rondom die karakter van Juanita word juis beklemtoon omdat die verhaal gelyktydig sprokie en tragedie is. Die kalklig op Marie skep 'n *understatement* in die lig waarvan die tragiek geaksentueer word. Die sprokie word eintlik 'n ideaalbeeld wat die geïsoleerde heldin se tragiek uitlig; die ironieë van haar lied laat weerklink in die kontras met die gelukkige afloop van die sprokie. Uit pyn kom die lied; vanweë die lied kom die medelye. Vanweë die pyn word die leser opnuut bewus gemaak van die tragiek van die lewe, die impak van subtile verwerping en isolasie van mense wat vanweë magskonstrukte en voortwoekerende ideologiese kondisionering gemarginaliseer word tot op die punt waar hulle non/nie-mense is wat so deur 'n diep donker stroom die niet in gestuur word. "*Diep Rivier*" demonstreer na bykans honderd jaar die kreatiewe krag van pyn vir die skep van die kunswerk, lied en verhaal, maar ook die kreatiewe krag van pyn en tragiek in die leser.

<sup>60</sup> Vergelyk hoofstuk 4 van die studie oor die katarsis.

<sup>61</sup> Binne 'n historiese lesing vanuit die politiese ontstaanersa van die teks, is Juanita eerder 'n moordenaar en anti-held.

#### 2.3.6.4 “Diep Rivier”: Juanita as parodie van Aphrodite

As Apollo instap, die strukturerende vormgewende speurder De Ville van die realistiese rede, dans Aphrodite in diens van Dionysus haar laaste dans, is haar lied haar swanesang. Die verhaal word parallel van die ontmaskerende redelike werking van die modernistiese speurtog. Sois wil die primordiale drifte van die lied redelik struktureer, ontmasker, die saak oplos en talend die mag herwin wat in diens van die bo-natuurlike towery van die primordiale beeld geval het en verduister is. Dis steeds, ironies genoeg, Sois DeVille wat vroeg in die verhaal die magiese krag van ‘n Aphrodite erken as hy Boy spot oor die towerkrag van Marie oor die manlike held. Juanita word op grond hiervan die tragiese teenpool en tog ironiese eweknie van Marie.

Rede en rassevooroordele stroop op ironiese wyse vir Aphrodite (Juanita) van haar primordiale krag - oënskynlik. Dié ironiese beeld van Juanita as Aphrodite ontmasker op eweneens ironiese wyse die primordiale onderstrominge van die verhaal. Die speurende, verklarende en ontmaskerende werkwyse van die redelike, modernistiese man ontbloom Juanita as die mislukkende bouse verleidster. Deurdadig Juanita as Aphrodite getipeer word deur ‘n manlike verteller op parodiese wyse, word die primordiale vrees mitologies, beeldend ontbloom. Juanita as Aphrodite parodieer enersyds die figuur, want Juanita se diepste pyn is juis dat sy nie oor die verleidelikheid van Aphrodite beskik nie. Tog onthul die parodie die wesenlike teenstelling, omdat sy eintlik Aphrodite is, maar dominerende ideologiese vooroordele negeer en sublimeer hierdie werklikheidsaspek van haar karakter.

Die manlike modernistiese magspel, gebore uit vrees, voltrek hom in die verhaal. Die verleidelike Aphrodite wat bekoor, kan net oorwin word deur haar op redelike wyse te stroop van die magiese krag wat van haar uitgaan. As sy as die boosheid in die klein paradys uitgewys kan word, word die primordiale bekoring gerasionaliseer en gesublimeer. In hierdie dubbele ironiese werking van die Aphrodite-beeld en De Ville as verteenwoordiger van die modernisties, redelike ontmaskerende man, word die wesenlike tragiek deur juis dié ironie uitgebeeld. Die gebeure in die teks onthul die “*vital lies*” van

die samelewing waardeur magsstrukture in stand gehou word en wat sodoende die pyn van gemarginaliseerdes skep en laat duur.

### **2.3.6.5 “Diep Rivier”: Omgekeerde paradysverhaal**

Eva in haar klein paradys heul weer eens, soos gebruiklik, met die slang, hier die bose en die erotiese. Die slang word in die verhaal vanweë die erotiese ook die bose. Daaruit blyk ‘n beeld /perspektief van die bose wat uit die erotiese groei. Die vreesbevange Adam kry sy hou in op Eva voordat sy hom weer uit die paradys laat sit. Hy het mos immers nou die kennis van goed en kwaad. Daarom kan die redelike man Juanita se bose motiewe herken en voordat sy hom weer van die appel gee, haar met redelike ontmaskering saam met haar slang die paradys uitdryf. Die man en die slang is dan op ironiese wyse die eksponente van hierdie Eva, as Juanita, se ondergang. Die lied vernietig, maar op ‘n ironiese wyse is ook die onthullende lied die redding. Lied (kuns uit pyn) visioeneer en verbeeld die redding en bevryding deur die vernietiging. Siedaar! die bevreesde Adam is al die tyd die groot slang van die paradys!

Die slang is simbool van vernietiging en verlossing: die kuns as vernietiging en verlossing wortel in die bose en die erotiese. “*Diep Rivier*” knik kop vir Opperman, Baudelaire, Goethe, Yeats. . . en vir Roland Barthes. Hierdie simbool is boos en kuns is boos omdat hy wortel in die primordiale, die baaierd, die chaos, die afgrond (“*void*”) en in die pyn. Die lied “*Diep Rivier*” en die verhaal “*Diep Rivier*” wortel in die oerdrifte van die mens en die tragiek lê dikwels in die ontkenning, die miskenning, die beeldryke verdoeselende ontbloting van die beeld waardeur die kuns begelei word.

## **2.4 Mens as betekenissoeker en betekenisgewer**

### **2.4.1 Jung - Psigologiese en visioenêre betekenis**

Jung [In Ghiselin 1952: 217-323] onderskei twee soorte kunswerke, naamlik die psigologiese en die visioenêre kunswerk. In sy verduideliking van die aard van die psigologiese kunswerk, dui hy die boustof van die soort skepping aan. Dit ontstaan vanuit die kader van die menslike bewussyn. Ingesluit hierby is materiaal wat handel met emosionele skokke van menswees, die ervarings van die lyding en die krisis rondom

die aspekte van die menslike lot. Al hierdie aangeleenthede raak die bewustelike ervaring van die menslike lewe, maar veral ook die gevoelslewe. Die digter is as persoon in staat om die ervarings fisies te assimileer en dan te transponeer vanaf die gemeenplasinge en alledaagse na die vlak van die poëtiese ervaring.

Die digterlike of literêre uitdrukkingswyse gee aldus Jung aan die leser groter helderheid, dieper insig deur tot die leser se volle bewussyn te bring wat hy gewoonlik oorsien of vermy. *“The poet’s work is an interpretation and illumination of the contents of consciousness, of the ineluctable experiences of human life with its eternally recurrent sorrow and joy”* [1952:220]. Kunstenaars maak nuut, skep betekenis en begrip deur ostranenie, kreatiewe omgang met gemeenplase, deur jukstaponering, deur ironie en in die postmodernisme ook parodie van die oue en oënskynlik uitgediende.

Deurentyd is die kunstenaar besig om uit die pyn van menssyn kreatief betekenis te gee en te skep; na die bewussyn te bring. Pyn vra na betekenis. Die kunstenaar is in wese soos deur Etienne van Heerden [1997: 57] genoem *“homo significans, die mens op soek na betekenisgewing, ondanks sy taaltwyfel”*, een van die uitlopers van die postmodernisme. En verder: *“Die bewustheid van taal se onvermoëns dryf die mens skynbaar ironies des te meer voort om met juis taal ‘n bres na die werklikheid te probeer slaan.”* Hierdie wete van die onvermoë van taal kan juis getipeer word as ‘n pynlike bewussyn, te midde waarvan die kreatiewe proses voortgaan.

Vanuit Jung se verduideliking van die tweede soort literêre tekste, die visioenêre, kan afleidinge gemaak word oor die onvermoë van taal om voldoende uitdrukking te gee aan die werklikheid en ook die algemene onvermoë van taal. Die visioenêre teks is ‘n uitdrukking uit die kollektiewe onbewuste, *“the hinter-land of man’s mind that suggests the abyss of time separating us from pre-human ages, or evokes a super-human world of contrasting light and darkness”* [1952:220]. Hierdie soort tekste kom uit die primordiale ervaring en oorstyg menslike begrip en verstaansvermoë en gevoel. Nogtans skeur dit die gordyn waarop die prentjie van die geordende wêreld gevef is van bo na onder oop en *“allow a glimpse into the unfathomed abyss of what has not yet become. . . a vision of*

*other worlds. . .*”[1952:221]. Deur visioenêre tekste kan ‘n kykie op kollektiewe menssyn, en ook individuele menssyn verkry word. Hoe indringend en verhelderend hierdie kyk is, is nie vanselfsprekend en opgeklaar nie. Helderheid en verstaan word nie gewaarborg nie.

Met die wete van dimensies wat onbewus kan bly, kan die onvermoë van taal oorgeplaas word na die onvolledige kenvermoë (epistemologie) van menslike syn of ontos (ontologie). Taal kom op uit die mens en word deur mense geskep en aangewend. In teenstelling met die oordrewe geloof in die menslike vermoëns soos aangebied deur die eksistensialisme en die Verligting, stoot ‘n postmodernisties bewuste mens met die belydenis van onvermoë teen sy eie grense. Juis die begrensdeheid van menslike vermoëns wat sy hoogtepunt bereik in die eindigheid van die mens, is ‘n wesenlike oorsprong van die ervaring van pyn. Die kunstenaar het die literêre teks om as antwoord te bied, ‘n “*Diep Rivier*”, ‘n donker stroom om te verlos, Juanita as simbool van die primordiale kreatiewe krag van pyn. Die gelyktydige onthulling en verhulling word dikwels veral by wyse van die primordiale beeld gedoen. Kermode beskryf die beeld as: “*Proportion, movement, meaning, are not intellectual properties, but belong to that reality of the imagination which is a symbolic reality. The beauty of a woman, and particularly of a woman in movement, is the emblem of the work of art or Image*” [Kermode. 1976:71].

#### **2.4.2 Pyn as bewuste of onbewuste kreatiewe krag**

Jung se onderskeiding tussen psigologiese literêre werke wat, oorwegend op bewussynsvlak funksioneer, en visioenêre literêre werke, wat uit die onbewuste ontstaan, korrespondeer met hoe verskeie skeppende kunstenaars die skeppingsproses ondervind en beskryf. Daar word allerweë onderskei tussen ‘n inspirasie van binne, wat dui op ‘n skeppingsproses wat gegrond is op die vermoëns en ontginbare gawes eie aan die skepper of individu. In terme van Jung se onderskeid sou sodanige skeppingswyse op die bewussynsvlak funksioneer. Die kunstenaar interpreteer en verhelder bewustelik die ervarings en gebeure van die menslike lewe.

‘n Tweede vorm van inspirasie, op grond waarvan Plato nie kunswerke in sy ideale staat wou duld nie, is die inspirasie van buite of dan ‘n soort irrasionele vorm van inspirasie. Volgens Plato is so ‘n skeppingsproses uitsinnig. Die skeppingsproses en beeldvorming kan as intuïtief beskryf word. ‘n Oombliklikheid word hieraan gekoppel. Jung tipeer die soort literêre werk as “*a primordial experience which surpasses man’s understanding*” [1952:221]. Alhoewel daar ‘n onverklaarbare en intuïtiewe onstaansproses gesuggereer word, impliseer dit nie volledige irrasionaliteit of ‘n ontkenning van enige redelike gebeure nie. Verskeie kunstenaars getuig nog van sodanige kunsskepping.

### 2.4.3 Stories van tragiek as elementale wyse van betekenisgee aan pyn

Omdat tragiek (na aanleiding van Aristoteles) as die hoogste vorm van kuns beskou is, is dit streng nagevolg en voorskriftelik gemaak. Van “Prometheus” tot “*Diep Rivier*” bly die tragiese ‘n belangrike sleutel in die literêre teks. Dit impliseer dat daar intrinsiek iets aan die tragedie en tragiek is wat mense oor eeue heen daarmee laat voortgaan en identifiseer, iets wat mense aanspreek en aangryp. Met reg kan ‘n mens wonder wat in tragiek en die tragedie mense so aanspreek dat hulle betekenis daaruit soek en put.

Selfs toe die tragedie in sy Aristoteliaanse vorm nie meer streng nagevolg en beoefen is nie, is steeds aan die tragiese uitdrukking gegee. *Les Misérables* word as tragedie getipeer, so ook *Hamlet*, *Lear*, Salman Rushdie se werk, Racine en Corneille, beoefenaars van die tragiese vorm en tydlose navolgenswaardige voorbeelde vir die Franse kuns. Dante se *Divinia Commedia* is tragies van aard. Goethe, Brecht, Kafka, Dürrenmatt, Borges, Tennessee Williams se werke kan nie een losgedink of losgemaak word van die uitdrukking van die tragiese en selfs vernietigende nie. Beckett, Nietzsche, Kierkegaard, Kant, Hegel. Emily Dickinson, Sylvia Platt, Gertrude Stein, Poe, Endo, Pavese...In Afrikaans Etienne Leroux, N.P. van Wyk Louw, D.J. Opperman, Hennie Aucamp, Karel Schoeman en van die Engelse Suid-Afrikaners, Nadine Gordimer, Alan Paton. . . Die lys kan tot in oneindigheid aangaan. Nobelpryswenner sal onwaarskynlik as eksponente van komedie getipeer kan word; min groot pryse in die verband word toegeken. Selfs in die gewildste komponent van die vermaaklikheidswêreld van vandag speel pyn ‘n dominante rol: werklikheidstelevisie speel af in ruimtes van oorlewing.

Sport word omgewe deur spanning, deursettingsvermoë, lyding, kompetisie. . . wat eerder met pyn as met pret geassosieer word. Selfs die so gewilde sepies se belangrike komponent is die lyding wat mense aan mekaar veroorsaak deur ontrou, misverstand, leuens en bedrog. Media en vermaak weerspieël die elementale kwaliteit en aard van pyn asook die mensdom se pogings om daaruit sin te maak, betekenis te herskep of deesdae geld te maak. Omdat hulle weet dat juis dit 'n impak op die mens sal hê, die korrekte snaar sal trek, word dit gebruik. Die media sluit juis by die primordiale kragte (drifte) in die mens aan, omdat dit hulle sukses verseker.

Net by die Grieke, as oorsprong van die westerse kultuur, het die tragedie ontwikkel tot die hoogste vorm van kuns. By die ander volkere was die voorskrif juis dat die einde en afloop gelukkig moes wees. Hieruit kan nie afgelei word dat pyn en tragiek nie vir hulle belangrik was nie, maar wel dat die hanteringswyse verskil. Die Grieke werk met 'n erkenning van pyn in hulle kreatiewe omgang. Ander volkere het verkies om 'n werkwyse van ontkenning, ontvlugting en oorstygting te volg. Ook hier was pyn 'n kreatiewe krag waarmee rekening gehou is vir en in die literêre skepping en produkte.

Die kreatiewe krag van pyn in die literêre skeppingsproses word ten beste geïllustreer en bevestig deurdat deur die eeue heen die grootste literêre werke as tragedies of bloot tragies getipeer kan word. Mense ontmoet daarin die wenselikste van menssyn, die tragiese, die pynlike. Daarom spreek dit hulle aan, skep hulle tragedies, lees hulle tragiese werke en ken hulle Nobelpryse toe aan diegene wat steeds sulke werke skep. Selfs Nobelpryse vir vrede word toegeken vir die daadkragtige en kreatiewe opheffing van die pynlike tragiek wat met konflik en oorlog gepaard gaan.

Soos in die motto van die hoofstuk is pyn vir Aristoteles die moeder van tragedie. Vandag is die literêre produk of teks dit wat Aristoteles destyds "Tragedie" genoem het. Volgens Aristoteles kan die oeroorsprong van die kreatiewe produk of teks teruggevoer word na pyn. Pyn is dus 'n primêre en selfs primordiale kreatiewe krag vir die skeppingsproses.



Die kreatiewe krag van pyn kan ook bewustelik in ag geneem word. Meer dikwels is dit 'n onbewuste krag. Vir kunstenaars is die kreatiewe omgang met pyn meer dikwels 'n intuitiewe reaksie op pynlike gebeure. Die kreatiewe krag van pyn, vir skepper en ontvanger, lê daarin dat die produk van kreatiwiteit, die verhaal of die gedig die pyn help verdoof, besweer en hanteer – “*die pyn mities besweer*”. Daarom sê die “Nurse” in Euripedes se *Hippolytus* dat stories, soos ook veel later in *Decameron* [Boccaccio 1986] doelbewus beoefen word, 'n belangrike kreatiewe wyse is om pyn te hanteer:

*NURSE: Oh, the sickness and pain of the cruel world*

*What can I do for you? How can I tell ?*

...

***Man's life from birth to death is sorrow and pain,***

*With never pause or relief;*

*And when we are dead, is there a happier world?*

*Knowledge is hidden from us in clouds and darkness.*

*Since we can know no other kind of life,*

*Since the world of dead is a mystery,*

***It seems we must blindly love, for what is worth,***

***Our little gleam of light,***

***And follow our foolish course content with tales.***

[Euripedes: *Hippolytus* in Vellacott 1972:33]

### **HOOFTUK 3: PATOS IN LITERÊRE TEKSTE**

*Tragedy reduces the soul's emotions of [pity and] terror by means of compassion and dread. It wishes to have a due proportion of terror. It has pain as its mother.*

ARISTOTELES

Die fokuspunt van hierdie hoofstuk word deur die titel van die hoofstuk saamgevat. Daar word nagedink oor 'n moontlike inhoud van die term patos aan die hand van literêre tekste en die beeldende wyse waarop daar aan patos beslag gegee word in sodanige tekste. Die twee primêre tekste vir ondersoek is Hennie Aucamp se kortverhaal, "*Vaslav in die sneeu: 'n collage*" en Thomas Mann [1961] se novelle, *Die Dood in Venesië*. Na die teksbesprekings volg 'n besinning oor die term patos in die lig van gesaghebbende perspektiewe daarop. Ter afronding word in die lig van die teksbesprekings en die gesaghebbende sieninge 'n eie perspektief op patos geformuleer en aangebied.

#### **3.1 "*Vaslav in die sneeu: 'n collage*": Hennie Aucamp**

Hierdie verhaal kan beskryf word as 'n collage van perspektiewe op kunstenaarskap wat in pyn wortel. By wyse van 'n spel van spanninge, brokke lewensstorie en kommentaar word Vaslav se verhaal in die kollig geplaas. Spanning vorm die grondslae vir 'n heilige kunstenaarskap, met "*pyn wat energie is; as onvoltooidheid wat groei stimuleer*" [Aucamp 1987:34].<sup>1</sup> Die verhaal van die lewe van 'n kunstenaar word tot kuns. Ook is dit 'n besinning oor die aard en kwaliteit van kunstenaarskap. Vaslav tree op as 'n konvergerende kunstenaarsgestalte waarin die spanninge van die kunstenaarskap saamgetrek word.

##### **3.1.1 Collagekyk op Vaslav as beeld van die kunstenaar**

Die titel wys op die collage-kwaliteit van die teks. Deur 'n lens van verskeidenheid of 'n collage van perspektiewe word gefokus op Vaslav as sublieme beeld van die kunstenaar. Die teks self vertoon 'n driedeling en 'n gespreksmatige kwaliteit van besinning oor kunstenaarskap. Dit is 'n teks waaruit 'n collage van spanninge blyk.

---

<sup>1</sup> Alle verwysings waar slegs 'n getal in blokhakies voorkom, gee die bladsyverwysing van die teks onder bespreking. In die geval is dit Hennie Aucamp se verhaal, "*Vaslav in die sneeu: 'n collage*" uit sy bundel *Volmink* [1987].

### 3.1.1.1 Driedelige Collage van tekste

Die raamteks kan in drie eenhede verdeel word. **Die raam as eerste deel**, waardeur die teks begin en afgesluit word, fokus op 'n fyn genuanseerde voorstelling van 'n patetiese, weerlose en beangste Vaslav. Hierdie raam en karaktertekening van Vaslav ekspliseer die beeld van die sirkel as kwaliteit van die kunswerk en die kunstenaar.

Deur beskrywing en handeling word Vaslav as karakter in die raam geopenbaar. Vaslav se handeling van dagboekskryf open vir die leser 'n kyk in sy innerlike. Parentetiese kommentaar van die verteller verruim die fokus vanaf die Vaslavkarakter na kunstenaarskap in die algemeen. Die verteller en skepper van die collage skep met vernuf 'n perspektief op Vaslav en die kunstenaar, waardeur die verteller self as besondere kunstenaar getipeer sou kon word. Die kunstenaar word voorgestel as skepper wat vanuit, en dikwels ten koste van sy eie pyn, skoonheid skep. Skoonheid, soms in die formaat van vermaaklike meevoering van 'n gehoor, vereis van die kunstenaar sodanige selfontlediging dat hy “*bosgod; skim van 'n roos; goue slaaf; semelpop*” [39] kan dans – as ballet of as 'n Vaslavfiguur in 'n teks. 'n Skigtige Vaslav skryf ook in sy dagboek: “*Ek hou van boggelrûe en ander natuurfratse. Ek is self 'n natuurfrats, met gevoel en gevoeligheid; ek kan dans soos 'n boggelrug*” [37].

Vaslav teken homself in die openingsin van die verhaal: “*Ek is God se nar*” [33]. Met hierdie perspektief op die kunstenaar word aangesluit by 'n belangrike tema in die kunsbesinning. Martinus Nijhoff beeld dit treffend uit. Reeds in *De Wandelaar* [1976]<sup>2</sup> word die kunstenaar voorgestel as waansinnige en 'n nar wat die mensdom vermaak. Die mensdom lag en sien dikwels weinig raak van die prys aan persoonlike lyding wat sy manewales die nar as kunstenaar kos. In die gedig “*Pierrot*” [1976:19] “*Joeg waanzin door mijn lijf heen. . .*” by die dansende nar. In Nijhoff se volgende bundel, *Scherzo*, moet die “*Clown*” die “*volk*” vermaak en “*Het (volk) lacht om alles wat mijn waanzin doet*” [1976:31]. Waar Vaslav al die rolle moes dans, “*blaf*”, “*schreeuw*” en “*daver*” Nijhoff se “*Clown*”. Met sy “*Clowneske Rapsodie*”, *Pierrot aan de Lantaarn* [1976:65-79], word die pynlike narredans van die kunstenaar en die “*verwantskap . . . tussen*

<sup>2</sup> Die aanhalings en verwysings van Nijhoff kom uit: Martinus Nijhoff. 1976. *Verzamelde Gedichten*.

*waansin en genialiteit*” [Vaslav: 38] en die pyn daarvan deur Njihoff tot ‘n hoogtepunt gevoer in die gebeure tussen “*Harlekijn*” en “*Pierrot*”.

*“Harlekijn Geef mij je hand, mijn vriend Pierrot,  
Ik ben een mens, geen Mefisto,  
En wir goed in mijn ogen ziet,  
Leest daar zijn eigen groot verdriet.*

*Pierrot Nu lig ik wenend aan je hart,  
Dat ik voel bonzen van mijn smart –  
Dit is een bitter carnaval,  
O vreemde vriend van dit vreemd bal“* [1976:73].

Voordat Pierrot sterf, wys hy op die sikliese gang van die natuur.

*“Pierrot De dood ontdooit wat was bevroren.  
Wij zingen van de hoogste toren.  
Het landschap smelt in duizend kleuren.  
De zachte wondren gaan gebeuren”* [1976:78].

Na Pierrot se dood bind “*Harlekijn*” hierdie teenstellende spanning saam van pyn [kunstenaar] waaruit lig [*lantaarn*”/ kunswerk] ontstaan:

*“Harlekijn Pierrot is dood en hangt zo stil,  
Terwijl ik door mijn wervels ril –  
God heeft een kranke rank gevonden  
En aan zijn warme muur gebonden”* [1976:79].

Die verteller van Vaslav se verhaal se parentetiese kommentaar belig dieselfde belangrike kwaliteit van “*God se nar*”. Vorstelike volmaaktheid benodig die verminking van “*eumugs en dwerge*”. Die kunswerk kom tot stand tussen verminking en volmaaktheid, tussen “*waansin en genialiteit*”, om *Volmink* te wees.

In hierdie voorstelling van Vaslav in die eerste gedeelte van die raam, blyk sy angs, sy isolasie, ‘n kinderlike kwaliteit, ‘n bedreigdheid deur die harde werklikheid van die lewe en ‘n narrerol. ‘n Enersyds bykans komiese voorstelling van die patetiese dagboekskrywende virtuoos, kommunikeer andersyds juis vanuit, en vanweë die komiek ‘n deerniswekkende tragiek. Hierdie beeld van Vaslav word later in die skaakspel van gebeure in die tweede deel van die verhaal, geëkstrapoleer deur karakters soos Petroesjka wat Vaslav vertolk het. Aanvanklik en oënskynlik word in die eerste deel ‘n verminkte figuur voorgestel, maar dis juis die verminkte figuur wat hunker na spierwit reinigende

sneeu. In die tweede deel word egter verwys na die patetiese verminkte Vaslav se “goedheid, sy Prins Misjkin-kwaliteit”<sup>3</sup> [34] en sy hunkering om “*liefde te wys*” [37]. Grootsherd lê nie in òf verminktheid, òf volmaaktheid nie, maar tussen die twee. Laastes word eerstes soos in ‘n sirkel. Dit geld vir die kunstenaar en kuns.

In die **tweede deel** van die verhaal is ‘n artistieke verteller besig om deur ‘n heen-en-weer beweging kommentariërend Vaslav se lewe en kunstenaarskap in die algemeen te belig. ‘n Wye verskeidenheid kunstenaars tree op. Die eerste kunstenaar wat die verteller noem, Vincent van Gogh, vertoon verskeie ooreenkomste met Vaslav. Beide se gepynigde ervaring van die lewe en “*outsiderskap*”, skep ‘n beeld van geniale waansin. Altwee teken later sirkels. Die artistieke verteller parentetiseer weer treffend: “*Die sirkel is die mooiste lyn; hy sluit. Die sirkel dans. Die sirkel is die dans. En alles dans die begin tegemoet: sonne en blomme en sonneblomme*” [34]. Die skoonste kuns word gekenmerk deur die sirkelbeweging van voltooiing, met die potensie dat die skoonheid kan herhaal. Hierdie sikliese gang, komende uit die herhalingspatrone van die natuur, het ‘n kardinale rol in die mites gespeel. Van Wyk Louw [1981b:56] teken die skoonheid as dit wat “*die kringloop en die sin van die heelal voltooi*”.

Etienne van Heerden [1997:276] weer tipeer die ouroboros-stuktuur van die slang met sy stert in sy bek as simbool van die tipiese postmodernistiese einde. Daarmee word ‘n sirkel gevorm en einde lei slegs die volgende begin in, die ewige sirkel wat die potensie van transformasie inhou. Pynlike spanninge van die werklikheid word juis in ‘n kreatiewe sikliese gang gehandhaaf en versoen. Die kunstenaarskap en lewens van Vaslav en Van Gogh gee uitdrukking hieraan. Ondergang en verewigde groot kuns blyk uit hulle lewens. Hulle verhale gee gestalte aan die noue verwantskap tussen waansin en genialiteit, maar veral aan die verbintenis tussen deerniswekkende patetiek en grootse kunsskeppinge. Hierdie spanning, inherent aan die skeppingproses, word treffend teruggebind deur die verteller na Vaslav se eerste dagboekinskrywing: “*Ek is God se nar.*” Vaslav se lewe word saamgevat: “. . . *hanswors. En dikwels verlate of gevange*[. . .] *Maar somtyds ook*

<sup>3</sup> Met hierdie verwysing word ook die kwaliteite van die idioot of eenvoudige betrek. Die hele verwysingsraamwerk van Dostoevsky se *The Idiot* word opgeroep.

*God: vir 'n kort vervoerende oomblik ook God. Die spronge na die ewigheid; die hang in die lug, soos 'n blom of 'n wolk; die terugkom grond toe, met 'n sagte landing, soos 'n takbok in die sneeu" [34].*

Die verteller dink verder na oor die skeppingsproses, kunsuiting en kunstenaar, terwyl hy besig is om te verbeeld, te argeologiseer en selfs te analiseer. Belangrike temas in die besinning is genade, verlatenheid ("outsider"), gevangenskap, verlossing, goedheid, kreatiwiteit, pyn as energie, natuurfratse/ boggelrûe, nar, die patetiese. 'n Collage van kunstenaars werk saam om die skeppingsproses en Vaslav as kunstenaar te skilder. Naas van Gogh as skilder, vorm Richard Buckle, Colin Wilson, Diaghilev, Ramola, Jacques Rivière, Bronislava, Stravinski, Sandoz, Lionel Bowman, die verteller . . . en Noerejev deel van die collage oor kunstenaarskap. In die collage van kunstenaars val die kollig veral op een beeld van die groot kunstenaar - Vaslav wat Petroesjka dans.

In hierdie tweede deel, vorm die foto van Vaslav as Petroesjka, 'n soort foto van Vaslav se handskrif, 'n karakterbeeld. Die **foto self vorm die derde deel** van die teks, maar is ook parenteties in die sentrum van die tweede deel geplaas. Die foto speel verder 'n belangrike rol om die collage-agtigheid van die teks te beklemtoon. Woordteks oor 'n dansende kunstenaar word onderbreek en aangevul deur 'n visuele teks. Vir 'n diverse perspektief op kunstenaarskap, word 'n plek toegeken aan 'n collage kunsvorme: dans, woordkuns, visuele kuns en musiek. In die verskeidenheid voorstellings word die beeld van Vaslav as Petroesjka geaksentueer deur die foto sowel as deur die herhaalde verwysings na sy geniale vertolking van die spesifieke rol. Ook die leser word betrek in die besinning oor die fokusrol van Petroesjka in die verhaal.

### 3.1.1.2 Collage van gesprekke oor kunstenaarskap

Die tweede sin van die verhaal suggereer die wisselwerkende gespreksformaat deur die parentetiese retoriese vraagvorm. Beide die vraagvorm en die parentese word verskeie kere in die verhaal gebruik. Daardeur word die gespreksmaat volgehou en word die leser of gesuggereerde gespreksgenoot in die teks betrek as medebesinner oor die aard van

kunstenaarskap en die wese van kuns. As hulpmiddel word aan die leser 'n collage van perspektiewe op Vaslav se kunsloopbaan voorgehou.

Vaslav kommunikeer veral deur die dans as kunsuiting. In die raamfokus op Vaslav word hy geteken as ingeslote in 'n eie wêreld. Die leser kry deur 'n woordkunswerk en kunstenaarsvoorstelling 'n blik op die innerlike lewe van Vaslav. Buiten sy dagboekkommunikasie, word hy omgewe deur stilte en isolasie. Die stilte wat Vaslav omgewe, bly net soos sy warm wasem agter die ruit 'n soort foto agter glas, sy inkapseling in homself. Sy vrees vir sy vrou oor sy dagboek en ook vir ander soos die besoeker, aksentueer sy isolasie in die self, sy "*introversie*", die geslotenheid van die sirkel, sy buitestaanderskap. Juis dit kommunikeer ook die potensie van skoonheid en kuns, soos blyk uit die perfekte danspas wat Lionel Bowman van Vaslav meemaak [39].

Deur die gesprekskwaliteit word verskillende perspektiewe en stellingnames teenoor mekaar gestel. Teenoorgesteldes word as 't ware in gesprek met mekaar gebring. Voorbeelde hiervan is die belangrike vraag: "*Moet genade in duur of kwaliteit bereken word?*" [34]. Die kursief gedrukte "*Dat die lewe langer sal duur*" [34] funksioneer ook as 'n vraag wat beredeneer word. "*Sou Vaslav normaal gebly het as hy aangehou het met dans?*" [35]. En dan die ander direkte vraag aan Vaslav gerig: "*Maar hoe, Vaslav, hoe gaan jy dit doen?*" [37], waarop Vaslav teenstellings dans en uitbeeld. Hy dans "*mans en vrouens, gewers en nemers, verstilde liggaam wat in die dans bly leef*" en: "*die skoonheid van die liefde en sy vernietigende mag*" [37]. Met die verskeidenheid vrae word teenstellende perspektiewe naas mekaar gestel en word die leser as gespreksgenoot en medeskepper uitgelok tot deelnemende besinning oor kunstenaarskap en die lewe.

Temas wat in vraagvorm en parentese aangedui word, word verder in die verhaal opgetel, dus geaksentueer en uitgebou. Dit blyk reeds uit die eerste vraag. Vaslav as "*God se nar*" [33] word in die vraag herhaal en die tema word uitgebou. Daar is dit nou "*vorste*" wat "*eumigs en dwerge nodig*" [33] het. Die verwysing dat dit vir vorste nodig is om aan eie "*volmaaktheid te ontkom*", is 'n uitbouing van die belangrike inleidende motief van "*God se nar*". Vaslav word later "*Petroesjka, Tyl Uilspieël, sater, slaaf, hanswors, maar*

*soms ook God deur die kuns*” [34]. Tydens sy laaste optrede dans Vaslav “*sy Godgegewe talent in diens van siekes en gewondes*” [38]. Hierdie beeld kulmineer in Vaslav se uitspraak dat “*’n Nar sonder liefde nie van God is nie*” [39]. Die belang van liefde en die noodsaak van genade word beklemtoon as wesenlik vir ‘n groot kunstenaar.

### 3.1.1.3 Teks as collage van spanninge

Die HAT tipeer *collage* drieledig, naamlik as “*artistieke komposisie bestaande uit brokkies*”, as “*die kuns om collages te maak*” en “*versameling van verskillende fragmente*”. Ook hierdie verhaal is saamgestel uit *verskillende fragmente*, hier dan dele en bronne, soorte tekste – *komposisie van brokkies*. Die skeppende Auctor noem self die verhaal ‘n “*collage*” en hy beoefen dan die kuns om ‘n artistieke *woordcollage* te skep. Omdat Vaslav ‘n balletkunstenaar is, word woordcollage die skep van ‘n visuele, en beeldryke voorstelling van Vaslav. Daarmee word metaforiese attribute tot collage toegevoeg.

Hierdie verhaal is soos die HAT eerstens aandui, ‘n “*artistieke komposisie*”, ‘n “prent in woorde”, met ‘n werklike prent om dit te aksentueer. Tog is die verhaal op verskillende vlakke ‘n collage. Daar is teks en foto as teks, verhaal en argument, fiksie en brokke ensiklopedie, maar ook debat en gesprek met die ensiklopediese weergawe. Sogenaamde feite word in fiksie (verhaal), as fiktief gelaai. Die ensiklopediese “feite” word deur die artistieke skrywer, wat self ook kunstenaar is, bevraagteken, ten einde ‘n meer diverse en genuanseerde fiktiewe uitbeelding of dalk ‘n meer genuanseerde uitbeelding nader aan die werklikheid van die kunstenaar te gee. Barre ensiklopediese feite word asem gegee en selfs tot die dans opgewek. Eintlik word waarheid en werklikheid wat ensiklopedies aangebied word, bevraagteken deur na die motiewe van die hart te vra. Vaslav as kunstenaar bied self sy kundigheid van, en fokus op die hart aan. “*Ek dink min en daarom verstaan ek alles wat ek voel*” [33]. Hy beklemtoon die belang van genade en liefde, waarin feite ‘n ondergeskikte rol speel. Omdat Vaslav vanuit hart en gevoel dans, kan hy soveel verskillende karakters vertolk – selfs natuurfratse. Vaslav skryf in sy dagboek: “*Ek is self ‘n natuurfrats, met gevoel en gevoeligheid; en ek kan dans soos ‘n boggelrug*” [37].



Na Vaslav self kan verwys word as die kunstenaar wat ‘n collage van karakters in homself dra: “*Petroesjka, Tyl Uilspieël, sater, slaaf, hanswors*”; “*mans en vrouens, die Gekose Maagd en die ou koppelaarster as verlamde Madame*”; “*bosgod, skim van ‘n roos, goue slaaf en semelpop*”. Hierdie kunstenaar, soos die kuns, kan verskillende vorme aanneem. In die teks word ‘n collage van kunsvorme op mekaar betrek: ballet, skilderkuns (Vincent van Gogh), choreografie (Diaghilev, Vaslav, Bronislava), musiek (Stravinski met gebroke werklikheid en verkapte ritmes), teksskepping (“*Die nagvlinders*”) en die skryfkuns.

In die gevoelige Vaslav word ‘n collage van pynvorme saamgebundel. Wanneer die volgende bladsy leeg is, kom die **angs**. Hy **hunker na genade** sodat die lewe, wat ook vitaliteit en kreatiwiteit beteken, langer kan duur. Volgens die ensiklopedie moes Vaslav dertig jaar lank in die **gevang**e tussentoestand wag op verlossing. “*En dikwels verlate of gevange: ‘n omhelsing in eie arms; arms om ‘n semellyf, om dié lyf te beskerm, voor die semels uitloop, soos sand uit ‘n uurglas*” [34]. Die verteller deel nie die “feitelike” ensiklopediese perspektief op verlossing as dood wat die waantoestand beëindig nie. Vir die vertellerkunstenaar lê die verlossing reeds in Vaslav se innerlike kwaliteit van goedheid en die vermoë om daarom steeds die gees van die dans in een goddelik sprong te kan vergestalt. Vaslav dra steeds aan die pyn van isolasie, alleenheid, “*outsiderskap*”. Vaslav is ingekapsel in die self, ‘n gevangene, die kunstenaar wat in diens van die kuns en gevoeligheid tot niet gerig is, sodat die kunswerk kan voortbestaan. Tog, in die beeld van Vaslav wat bly, kan die sirkel homself telkens voltrek. Ten spyte van die liggaamlike agteruitgang, duur die gees van die dans dan. Omdat pyn energie is, as onvoltooidheid wat groei stimuleer, suggereer die beeld van Vaslav agter ‘n ruit, die gestolde kunstenaar: “*soos iets wat doodgemaak is, maar nog lewe*” [39]. Hierdeur word aan Vaslav ‘n verlossende Christuskwaliteit verleen deur die wyse waarop hy sy kuns uitgeleef het. Aucamp se woordbeeld en Vaslav se foto herskep die beeld van die sublieme verlossende kunstenaar. Nijhoff [1976:74] se “*Harlekijn*” verwoord dit treffend: “*God heeft als leven ons bereid:*

*Dansen terwijl het stuk hart schreit –  
Maar groot is, wie de rust bereikt,  
En naar het spel van poppen kijkt.*”

Vaslav se vermoë om in die dans volledig uitdrukking te gee aan die patetiese smart en tragiek van Petroesjka dra die waarmerk van sy groot kunstenaarskap. Deur die sublieme dans van die skoonheid lê sy verlossende krag vir toeskouers wat toekyk na “*Dansen terwyl het stuk hart schreift*”.

### 3.1.2 Vaslav dans veral Petroesjka

Reeds tydens die dagboekinsident, verlang Vaslav na die sneeu as vorm van “*beskerming en vergetelheid*.” Parenteties word Vaslav dan as Petroesjka in die sneeu in die teater geteken by wyse van ‘n assosiasie. Telkens keer Vaslav as Petroesjka terug. Hy ontvang tien jaar genade op grond van die patetiese karakters wat hy gedans het, waarvan Petroesjka die eerste genoem word. Die belangrikste aanhaling, die diepgrypendste vraag na die wese van die kunstenaar, teken Vaslav weer as Petroesjka: “*Ek kyk na ‘n foto van Vaslav en sidder, want ek weet nie of Vaslav Petroesjka speel of vanuit sy gevangenskap probeer ontsnap nie[. . .] tekenend van die introvert – die geboë lyn wat wil sluit, sirkel word; volledig, tóé, en uiteindelik tuis?*” [35]. Kunstenaar en uitbeelding word een en veral van die uitbeelding van die mens in sy heel diepste patetiek, wanneer hy ingebuig is in die self, volledig vasgevang in die self. Patos word geskep deur die diepste beeld van die patetiek van die vasgevangene mens. Die enigste verlossing lê in die kuns; maar veral in die kreatiwiteit en skepping – “*Sanity lay in creation*” [35]. Ironies genoeg lê die grootsheid van Vaslav juis in die vermoë om Petroesjka so te kon dans. Noerejev in al sy grootsheid kon Vaslav dit nie nadoen nie. Daarvoor was daar te veel Noerejev, te veel spiere en te min semels. Daarom kon “*vereenselwiging en nederigheid*” [39] nie in Noerejev gebeur nie. Daarvoor het die groot Noerejev heeltemal meer as genoeg aan homself gehad. Hy kon nie so uit homself buig dat hy hom met fratse en boggelruê kon vereenselwig nie.

Hiermee kulmineer die wisselwerking tussen die karakter van Petroesjka en Vaslav in die ironie van die lewe. Wie werklik ‘n groot kunstenaar wil wees of groot wil wees, moet nederig kan wees en ‘n semelpop, ‘n verskrompelde roos, ‘n boggelrug kan dans. Wie hom wil vereenselwig met die ander, moet so volledig uit homself kan tree, dat hy die self verloor in die ander. Die glorieryke beeld van grootse kuns, word soms vasgevat in

die patetiese en weerlose figuur van Petroesjka en Vaslav, ‘n nar van God. Weerloosheid en die tragiese word beeld van skoonheid. Die patetiese en weerlose word die beeld van skoonheid, beeld skoonheid en kuns uit, bring skoonheid tot lewe, omdat dit genade betoon en het, en derhalwe die lewe langer laat duur.

### 3.1.3 Genade laat die lewe langer duur

Genade en liefde is twee terme wat ‘n kardinale posisie inneem in die reformatoriese besinning van die Christelike godsdiens. Hier word egter bloot kortliks geraak aan die betekenis en verwantskap van die twee terme wat lewensuitinge van Vaslav is en nie blote terme nie. Die beeld van Vaslav vra om genade en liefde, maar op ‘n ironiese wyse is dit juis hy wat genade en liefde leef en demonstreer. Genade vra dat ‘n persoon nie op grond van sy gebreke of skuld behandel en vergeld sal word nie, maar dat sy gebreke en skuld onverdiend oorgesien sal word. Daar word dus nie stelling teenoor ‘n persoon ingeneem vanuit ‘n meerderwaardige en hoogmoedige posisie nie. Vereenselwiging adem liefde en genade, nederigheid. Die tragiese, patetiese en kinderlike Vaslav vra genade en vereenselwiging. Op ironiese wyse was dit juis sy vermoë tot vereenselwiging en genade wat hom in staat gestel het om verworpe randfigure soos Petroesjka, ‘n boggelrug en ‘n nar te kon dans. Daarin het die onvergelyklike grootheid van sy kuns gelê. Daardeur het hy vir ander lewe geskep en uitgebeeld. Vaslav keer die ironie van die lewe op ironiese wyse om. Die patetiese word tot kuns en skoonheid gedans. Beeld en figuur van pyn en tragiek straal die skoonheid uit in Vaslav se dans, hierdeur word Vaslav beeld van genade en ‘n soort Christusfiguur wie se grootheid in selfontlediging lê. Pyn en skoonheid; patetiek en grootsheid dans gelyktydig in kuns.

### 3.1.4 Dansende skrywer of skrywende danser?

Die artistieke verteller volg met sy verhaal die sikliese gang van die sirkel. By die aanvang van die verhaal, stel die artistieke verteller Vaslav as skrywende dansende kunstenaar aan die woord en aan die dans. ‘n Dagboekinskrywing visualiseer die balletdanser se kuns. Die skryfproses word dans. Skryf en dans skuif oormekaar. “*Benoude lettertjies*” jaag mekaar en “*af en toe spring een uit die reël - ‘n grand jeté*” [33]. Vaslav wil hê dat sy skryfwerk afgeneem moet word, want daaruit blyk karakter.

Vaslav se primêre karakter lê in sy kunstenaarskap. Skryfteks val op danstekes en vertoon die beeld van die kunstenaar.

Met die sluiting van die sirkel teen die slot van die verhaal, word dans en skryfkuns nogeens op mekaar betrek. Die dans tree die woordkuns tegemoet: “. . . *te dans. Vir die poësie van die morbiede is nodig vereenselwiging, . . .*” [39]. Daarmee kan poësie metafoor wees waarmee die kwaliteit van die dans beskryf word, maar in die konteks van die verhaal voer dit die verwantskap tussen dans en skryfkuns sluitend verder. Vaslav se dans, sy dansverhaal en ook Vaslav self as karakter, word simbool van die literêre skeppingsproses. Wanneer Vaslav dans, word hy beeld van die literêre teks. Dans en danser word een soos Kermode aan die hand van die “*romantic image*”<sup>4</sup> verduidelik.

In die novelle *Die Dood in Venesië* word die beroemde kunstenaar, Aschenbach, stelselmatig deur menslike emosies en liefde heen gestroop tot ‘n beeld van patetiese verwondering voor skoonheid. Tog is Aschenbach self die sublieme beeld van die skoonheidskepper.

### 3.2 *Die Dood in Venesië*: Thomas Mann

Die teks van *Die Dood in Venesië* word gelees vanuit ‘n nie-Duitse perspektief bykans honderd jaar na die ontstaan [*im Frühjahr 1911*]<sup>5</sup> en publikasie [gepubliseer in 1912] daarvan. Alhoewel opmerkings uit die ontstaanstyd en latere kommentaar op hierdie werk en Mann se werk in die algemeen verreken word, word daar gepoog om die literêre werk in ‘n ander tyd en konteks deur die teks self te laat spreek.

Thomas Mann se kuns wat reeds in 1929 met die Nobelprys vir Letterkunde bekroon is, vertoon deurlopend die **spanning tussen beheersde ordening en impulsiewe passie**. Dit sou ook beskryf kon word as die spanning en gevolglik durende wisselwerking tussen orde en chaos. Camille Paglia beskryf die soort kuns as: “*Art is form struggling to wake from the nightmare of nature*” [1992:39]. De Mendelssohn herlei hierdie diepgewortelde

<sup>4</sup> In die gang van die bespreking van *Die Dood in Venesië* sal hieraan indringend aandag gegee word.

<sup>5</sup> Radler (red.) 1988:83.

spanning by Mann na die dualisme van sy oorsprong: “*the strict, bourgeois father with a permanent sense of order*” and *the fluttering, artistically gifted mother*” [1975:21]. Hierdie spanning kry gestalte in sy werk in dualismes soos bourgeois teenoor kunstenaar; betrokke teenoor buitestaander; individu teenoor gemeenskap; andersheid teenoor alledaagsheid; ...later “*mind and might*”; “*mind and art*”, “*culture and civilization*”; “*culture and politics*” [1975:21]. De Mendelssohn vind ‘n dryfkrag vir Mann se kuns juis in die soeke na ‘n oplossing vir die spanning, waarmee sy kuns gevolglik getipeer sou kon word as ‘n voorstelling van onderliggende spanninge.

Wanneer Mann die herkoms van die kunstenaar en die aard van kuns aan die hand van die laaste deel van Gustav von Aschenbach se lewe weergee, blyk die handhawing van hierdie soort spanning uit die karakter van Von Aschenbach, die spanning tussen Aschenbach se lewe en die vertellersaanbieding, sowel as uit die novelle in sy geheel. In hoofstuk twee waar die skrywer, met duidelik outobiografiese ondertone bekend gestel word, word Von Aschenbach geteken as: “*Die vermenging van nougesette, nugtere diens met donker, vurige impulse het ‘n kunstenaar’ geskep, en in die besonder hierdie kunstenaar*” [1961:15]<sup>6</sup>. Tog is Aschenbach nie bloot ‘n outobiografiese karakter nie. By die ontstaan van die novelle is Mann maar in die dertig en nie ouer as vyftig soos Aschenbach nie. Aschenbach sou eerder getipeer kon word as ‘n vermenging van kunstenaars. Naas Mann self is daar ooreenkomste met die Goethefiguur, terwyl die uiterlike beskrywing Gustav Mahler, die komponis, pas.

In die novelle, *Die Dood in Venesië*, is die feit dat die hoofkarakter ‘n beroemde skrywer is, veelduidig. Die skryfproses en op ‘n verdere vlak die verweefdheid tussen die skeppingsproses en die lewe, word enersyds saaklik en andersyds simbolies aangebied, gesentreer rondom die figuur, gestalte en ook simbool, Gustav Von Aschenbach. Twee verskillende lesings word gedoen. ‘n Lesing na aanleiding van Kermode [1976] se verduideliking in *Romantic Image* word opgevolg en verryk met ‘n tweedens lesing van *Die Dood in Venesië* as metafiksionele teks.

<sup>6</sup> Mann, Thomas. 1961. *Die Dood in Venesië*. Vertaal deur Jan Esterhuizen. Nasionale Boekhandel. Daar word deurlopend uit die Afrikaanse vertaling van Jan Esterhuizen aangehaal. ‘n Getal tussen blokhakies. [15] sonder enige datum. gee die bladsyverwysings in die teks.

### 3.2.1 Romantiese Lesing

Alvorens daar oorgegaan word tot 'n Romantiese lesing, word kortliks aandag gegee aan enkele agtergrondopmerkings met betrekking tot die Romantiek. Daar blyk allerweë 'n duidelike verband tussen die kreatiewe krag van pyn en die skeppingsproses binne 'n Romantiese benadering. Dit en die klem wat op die aard en kwaliteit van beelding geplaas word vir 'n sinvolle omgang met pyn, motiveer die leesbenadering. 'n Kort verduideliking van Kermode se uiteensetting van "*Romantic Image*" soos aangebied in sy gelyknamige boek, word gegee.

#### 3.2.1.1 Die Romantiese siening van die kunstenaar

'n Era of atmosfeer waarbinne die kreatiewe krag van pyn bewustelik in die literêre kuns erken is en word, is veral binne die benadering wat as Romanties of Romantiek<sup>7</sup> getipeer kan word. In haar boek, *Illness as Metaphor*, is toring een van die siektes wat Susan Sontag as metafoor bespreek. Die beeld van 'n Romantiese kunstenaar stem ooreen met die van 'n toringlyer. "*Yet all evidence indicates that the cult of TB was not simply an invention of romantic poets and opera librettists but a widespread attitude, and the person dying (young) of TB really was perceived as a romantic personality*" [Sontag 1978:30]. Sy wys ook verder dat daar geredeneer is dat sensitiewe geeste, soos kunstenaars, makliker vatbaar is vir toring. Daarom is daar 'n verband gesien tussen toring en kreatiwiteit. "*Shelley consoled Keats that 'this consumption is a disease particularly fond of people who write such good verses as you have done. . .'*" [1978:32]. Die beeld van die Romantiese kunstenaar word gedra deur die idee dat die sensitiewe kunstenaar dikwels sieklik en bleek is. Daarom sterf hy ook vroeg. Intussen is die lyding en pyn noodsaaklik sodat hy grootse kunswerke tot stand kan bring. Die sensitiwiteit is noodsaaklik omdat dit die wyse is waarop die werklikheid meer deurdringend waargeneem, beleef, geïnterpreteer en verbeeld kan word.

---

<sup>7</sup> Hierdie term word versigtig gebruik vanweë die verskeidenheid hoeke van waaruit dit benader kan word. Hier word dit in aansluiting by Kermode se raamwerk van die term gebruik. Dit word nie gekoppel aan 'n afgehandelde tydperk of spesifieke land nie, maar eerder gesien as tipering van tendense in, en van die skryfproses. "*I here use "Romantic" in a restricted sense, as applicable to the literature of one epoch, beginning in the late years of the eighteenth century and not yet finished, and as referring to the high valuation placed during this period upon the image-making powers of the mind at the expense of its rational powers, and to the substitution of organicist for mechanistic modes of thinking about works of art*" [1976:56]. Vergelyk ook Cranston [1994] vir 'n ruim perspektief op Romantiek.

### 3.2.1.2 *Romantic Image* – Frank Kermode

Kermode borduur voort op dié perspektief. In sy boek, *Romantic Image* (wat hy ‘n essay noem), sien hy **die beeld (beelding)**<sup>8</sup> as wesenlik vir die digkuns. In die inleiding dui hy aan dat: “. . . *these assumptions are that the image is, in Wyndham Lewis’s phrase, the ‘primary pigment’ of poetry*” [1976:10]. Kermode se grondliggende uitgangspunt is, na aanleiding van ‘n velerlei kunstenaars<sup>9</sup> se uitsprake en werke, dat lyding, “*pain and suffering*”, die noodwendige **oorsprong van die beelding** is en gevolglik van die poësie. Hierdie skeppingswyse verwoord Kermode [1976:39] met behulp van J.B. Yeats se boubeeld: “*Art exists that man cutting himself away from nature may build . . . and we all build out of our spiritual pain – for if the bricks be not cemented and mortised by actual suffering, they will not hold together*” [Eie beklemtoning]. Alleenheid en isolasie is belangrike voorwaardes vir dié soort skepping en beelding wat deur lyding begelei word en tot stand kom. Kermode verwys in die verband na Joyce: “. . . *this power of apprehending the Image – to experience that ‘epiphany’ which is the Joycean equivalent of Pater’s ‘vision’ – has to pay a heavy price in suffering, to risk his immortal soul, and to be alone. . .*” [1976:13].

Kermode verduidelik aan die hand van die geskiedenis van die dood van Robert Gregory en die elegiese gedig wat W. B. Yeats “*In Memory of Major Robert Gregory*” noem, die wisselwerkende proses tussen lyding, kunstenaar en die totstandkoming van die beeld. Die isolasie, bevreemding en afstand van die kunstenaar onderskei die kunstenaar van die algemeen gangbare en van gewone mense. Die beelding is dan die prys, resultaat en gevolg van die pynigende andersheid. “*The Image, for all its concretion, precision, and oneness, is desperately difficult to communicate, and has for that reason alone as much to do with the alienation of the seer as the necessity of his existing in the midst of a hostile society*” [1976:17]. Hierdie soort beeld doen dan wat Carlyle definieer as ‘n simbool wat: “*an embodiment and revelation of the infinite*” is en gelyktydig “*concealment yet revelation*” [1976:123] kan kommunikeer.

<sup>8</sup> Beelding laat meer reg geskied aan die dinamiese proses van beelding. Daar word ook gedink dat ‘n dinamiese aanduiding meer gepas is in die kader van die digkuns as die verwysing na iets soos “‘n beeld” (“*the image*”). Digkuns word eerder saamgestel deur ‘n proses van beelding as deur “‘n beeld”. Kermode verwys later selfs na simbole wat streng gesproke meer is as bloot ‘n beeld.

<sup>9</sup> Vergelyk hier Kermode se indeks vir die omvangryke hoeveelheid name van teoretici en kunstenaars.

Die lyding ter wille van die totstandkoming van die beeld in die kunswerk, het egter 'n kenmerkend menslike, ironiese operatiewe wyse. Die beeld wat op grond van die lyding geskep word, verskaf aan die kunstenaar vreugde (hierbo uitgedruk as "*epiphany*") wat lyding balanseer. Op ironiese wyse is die oogmerk van lyding dus die teenoorgestelde, naamlik vreugde. Keats verwoord die proses in 'n gedig soos aangehaal deur Kermode [1976:20]:

*"Ay, in the very temple of Delight  
Veil'd Melancholy has her sovran Delight."*

In die volgende aanhaling word Kermode se verduideliking van hierdie wyse van die ontstaan en totstandkoming van die beeld helder saamgevat: "*Obermann deals with the privileged moments of the poet driven into solitude, moments when the truth is known to be interior, independent of sensible reality or perceived in that reality by a mystical intuition; there is a momentary euphoria, joy, in this participation of the mind with the perceived harmonious order, which has to be paid for*" [1976:26]. Die digter as antitese van die man van aksie, die soldaat Robert Gregory, is 'n magiër/towenaar. Sy drome het die potensiaal om telkens die werklikheid te oorwin. "*This is the poet versus the universe of death, the world of reason*" [1976:38]. In 'n wêreld van aksie, is daar twee maniere waarop die kunstenaar die soort gangbare werklikheid kan ontvlug. Hy doen dit deur die skep van beelde of deur die dood self. Hierdie twee kragte word in die beeld van Robert Gregory saamgevoeg. "*Gregory escaped from art, and his escape became an image, a new thing named, a new truth, for an artist who did not escape but stood his course in a darkening and increasingly hostile world*" [1976:55]. Deur te ontvlug aan die afgrond ("*abyss*") van kuns, het Gregory vreugde gevind. Hy vind lewe in die dood deurdat hy "*the perfection of a fine type*", die soort Romantiese kunstenaar waarvan Yeats praat, bereik het. Die Romantiese kunstenaar, in Sontag se metafoor van toring, ly vir sy kuns en sterf jonk. Hiervan maak Yeats 'n beeld; word die gestorwe kunstenaar in beeld "*Yeats's victory*" [1976:55]. Deur die beeld van die gestorwe kunstenaar word die kunstenaar onsterflik en voltrek die oersiklus van lewe uit die dood dit – "*life-in -death en death-in-life*" [1976:78]. Dis ook die beeld van die Romantiese kunstenaar wat ly en "sterf" vir die totstandkoming van die beeld, die kunswerk, waardeur hy (hier Gregory en



Yeats) opnuut tot lewe kom, waardeur hy (die kunstenaar, Yeats) epifanie en vreugde ervaar.

Deur die “Romantiese beelding” vind die versoening van teenoorgesteldes volgens Kermode plaas. *“He reconciles the opposites of action and contemplation; and this reconciliation of opposites, very properly in a Romantic poet, is the purpose of the Yeatsian symbol, which is the flowering of what I call the Romantic Image”* [1976:56].

Na die fokus op die proses van die totstandkoming van die beeld, kom die kunswerk self as die oorwinningsproduk van pyn en vreugde in die sentrum van aandag. Die beste beeld waarmee die kunswerk beskryf kan word, is die dansbeeld, want in kuns soos in die dans is *“the body the soul”* [1976:59].

*“All thought becomes an image, and the soul  
Becomes a body . . . Yeats”* [in Kermode. 1976:71].

*“For this Dancer is one of Yeats’s great reconciling images, containing life in death, death in life, movement and stillness, action and contemplation, body and soul; in fact all that passionate integrity that was split and destroyed when Descartes, as Yeats puts it, discovered that he could think better in his bed than out of it”* [1976:61].

‘n Belangrike antitese waarop Yeats aandring en wat ‘n groot rol speel in sy denksisteen<sup>10</sup> is: “. . .that power to move us so that ‘our thought rushes out to the edges of our flesh’. But Unity of Being, ‘using that term as Dante used it when he compared beauty in the Convito to a perfectly proportioned human body’, has ceased to be possible in life; only in art, [. . . ]called symbolic, which shuns the mechanical intellect and the dichotomy of form and meaning, can it still be achieved” [1976:67]. Die hele liggaam dink. Vir Mallarmé was die dans in ‘n stadium die embleem van identiese vorm en betekenis [1976:85]. Die Romantiese teorie van die beeld is juis dat dit nie-betoënd (“anti-discursive”) is. Dit stel voor **en** beeld uit. Die danseres gee spesifiek hieraan uitdrukking, want die vrou word as misterieus gesien en so ‘n siening oorstyg redenasie, betoog en diskoers [1976:86]. *“Nothing is stated, there is no intrusion of words used for the irrelevant purpose of describing. . . and the dancer, with her gesture, all pure*

<sup>10</sup> Vergelyk Ellmann 1971:553-557.

*symbol, evokes, from her mere beautiful motion, idea, sensation, all that one need ever to know of event*" [1976:87 Eie beklemtoning]. Kermode verwys met hierdie aanhaling na Symons se verduideliking van die Romantiese beeld. Die dansende Salomé is binne die Romantiese siening die mees sublieme beeld vir die wesenlike van die kunsskepping. Hierdie beeld kos die profetiese kunstenaar sy geluk en sy lewe self - kos hom by wyse van spreke selfs sy kop.

By die aanvang van sy uiteensetting van die "*Romantic Image*" beweer Kermode "*the author to whom it would be natural to turn for a fully developed view of both themes is Thomas Mann, who sets them to speak, in the full context of modern life and learning*" [1976:14]. Eerstens word die beelding beskou as 'n weerkaatsende waarheid ongebonde aan ruimte of tyd. Hierdie beeld ontstaan tweedens alleenlik in isolasie, vervreemding en met afstandneming slegs in mense wat dit kan gewaarword. Kermode[1976:14] wys *Die Dood in Venesië* uit as die mees sistematiese uiteensetting in kuns van die Romantiese beelding.

### **3.2.1.3 *Die Dood in Venesië* gelees as Romantiese Beeld**

*Die Dood in Venesië* is 'n fyn genuanseerde en gekonstrueerde teks, maar juis daarom ook verwickeld en poli-interpreteerbaar. Binne 'n Kermodiaanse Romantiese lesing is derhalwe lesings vanuit verskillende vlakke moontlik – veral vanweë spanninge wat Mann in die teks ingebou het. Enersyds kan Von Aschenbach self gelees word as 'n Romantiese beeld, op dieselfde wyse as wat Kermode Robert Gregory in Yeats se gedig "*In Memory of Major Robert Gregory*" as sodanig uitwys. Mann skep Aschenbach self as beeld. Tog kan Aschenbach tweedens getipeer word as 'n voorbeeld van 'n kunstenaar wat ly ter wille van die totstandkoming van die beelding en die kunswerk. Aschenbach se lewe as kunstenaar demonstreer die soort prosesse wat lei tot die totstandkoming van Romantiese beelding. Die verwickeldheid van inspirasie en die totstandkoming van 'n teks word aan die hand van die bejaarde en kundige kunstenaar se innerlike prosesse en konflik beeldend weergegee. Dans en danseres, kunstenaar en kunswerk word onlosmaaklik een in die teks. Lyding word grootliks gesien binne die ruimte van die

voortdurende spanninge, ook innerlik, waaraan die kunstenaar onderworpe is en waaruit die kunswerk ontstaan.

Derhalwe volg 'n kort toeligting van die drie fasette, naamlik Aschenbach as Romantiese beeld, die innerlike prosesse in die Romantiese kunstenaar vir die totstandkoming van die beeld van skoonheid en derdens spanning as die wesenlike van die lyding van die kunstenaar.

### 3.2.1.3.1 Aschenbach as Romantiese Beeld

Soos Gregory “*who escaped from art, and his escape became an image, a new thing named, a new truth*” [1976:55] word Aschenbach self 'n beeld. Aschenbach gaan op reis omdat hy moeg is. Hy wil rus van sy kunsaktiwiteite en in hom vat “*'n onvlugtingsdrang pos*”. Hy ontvlug die kunsskeppingsproses, die gepaardgaande werk en die “*starre, koue hartstogtelike diens*” [Mann 1961:11]<sup>11</sup>. Sy ontvlugtingspoging lei hom egter op die fatale spoor van Tadzio as gestalte van sublieme skoonheid. Mann omskep die vluggende navolger, Aschenbach, tot beeld om 'n nuwe waarheid te skep.

Aschenbach is reeds vroeg bewus van die sluipende dood wat wroet in die primordiale oerwaters van die kunsstad Venesië, 'n Romantiese simbool van kuns, die “*Versonke Koningin*” soos hy haar bedink. Hy besef die gevaar wanneer hy die onaangename reuk vanaf die lagune kry en hy herinner hom aan die “*koorsagtige afkeer, die druk op sy slape, die swaarheid van sy ooglede*” [48] soos van tevore. Hy wik en weeg of hy nie maar moet vertrek nie en pak daarom sy bagasie nie uit nie. Wanneer die kunstenaar die beeld van skoonheid, Tadzio, gewaar, besluit hy om te bly. “*Hy aanskou die seun met daardie goedkeuring van die kennersoog waarmee kunstenaars hul aangetrokkenheid tot 'n meesterwerk toon*” [50]. Hy voel soos 'n vader en wil “*'n offer bring aan die skoonheid*” [57]. Ironies beteken die offer ook die hoogste offer. Wanneer Aschenbach op die San Marco tee drink en weer die “*weersinwekkende bedompigheid*” en “*reuk*” kry, kom die ommeswaai en hy besluit om te vertrek. Inderdaad vertrek 'n intens innerlik verskeurde Aschenbach die volgende dag, nou uiters onwillig om die skoonheid van

<sup>11</sup> Vergelyk voetnoot 6 vir aanhalingswyse uit Mann se vertaalde teks.

Venesië, die besoedelde stad, te verlaat. Wanneer sy bagasie na die verkeerde bestemming gestuur word, kry hy die gesogte verskoning om wel langer te bly. Terug by die hotel en met die verskyning van Tadzio, beseft hy dat dit nie Venesië was wat hom laat wroeg het oor die vertrek nie, maar Tadzio; nie die oeroue kuns van die stinkende stad nie, maar die skoonheid van die volmaakte jongeling, die Griekse afgod en godeseun: “*using that term as Dante used it when he compared beauty in the Convito to a perfectly proportioned human body*” [Kermode 1976:67]. Tadzio se volmaakte menslike liggaam is ook mitologiese afbeelding van Griekse jeugdige soos Narcississus, Achilles en Ciparissus wat deur ‘n jeugdige dood die beeld van ewige skoonheid en volmaaktheid behou.

Op ‘n ironiese wyse word die twee beelde op mekaar betrek vir die onafwendbare ontvlugting in die dood van Aschenbach. Beide beelde, Venesië en Tadzio, vergestalt skoonheid, kuns, die primordiale, ondergang en dood, maar op oënskynlik radikaal teenstellende wyse. Venesië het in die konteks van die novelle groter ooreenkomste met die Dionisiese, terwyl Tadzio<sup>12</sup> as sublieme vorm van kuns veral die Apolliniese verbeeld.

Venesië, die romantiese stad met waterstrate, geleë op ‘n velerlei eilande, verbind aan die romantiek van ou geboue terwyl met ‘n gondel ontspannend gevaar word, is ‘n stad gehul in misterie en omgewe van mites. Venesië laat Aschenbach dobber tussen betowering en ontgogeling. Te midde van die “*betowering*” wat die stad op hom uitoeft, is hy ook “*bitterlik ontnugter*” deur die “*beursberowende handelsgees*” wat hy ervaar wanneer almal voortdurend uit toeriste probeer geld maak [61]. Dis juis as gevolg van hierdie handelsgees dat die stad die waarheid van die siekte verswyg. Die “*wonderlik bekoorlike stad*” [71] dra weldra die fatale reuk “*wat ‘n mens aan ellende en wonde*” [91] herinner. Die stad word die labirint waardeur Aschenbach Tadzio, soms met die “*dodelike sielepyn*” [94], agtervolg. Die primordialiteit van die stad is geleë in die stinkende oerwater, waarin die stad wegsink en waarin die dodelike siektekiem skuil en broei. Die beskrywing wat die dubbelkantige wese van die stad die beste saamvat, lui: “*n*

<sup>12</sup> Op erotiese vlak egter dra Tadzio as beeld beide die Apolliniese en die Dionisiese in hom.

*Handelaar in oudhede staan voor sy spelonk en nooi die verbyvarende man met kruipende gebare om daar te vertoef sodat hy hom kan bedrieg. Dit is Venesië, die skone stad, so aanloklik, so verraderlik -- die stad, half sprokie, half lokval, waar die kuns in verderflike lug eens weelderig gebloei het, en waar musikante besiel word tot klanke wat 'n mens amoreus sus'* [96]. Die stad is die ruimte waarbinne die skoonheid gesoek en gevolg word, die labirint van waterstrate, oerwater en oerchaos. Die stad is gelyktydig skoon, aanloklik, maar verraderlik en verderflik: sprokie en lokval. Die stad verlei en stoot af, verberg skoonheid en vernietiging. Die titel van die novelle beklemtoon dié tweeslagtigheid. Venesië, stad van kuns, romantiek en verrukking verskuil die dood. Aschenbach beleef reeds die gondelrit, die kenteken van die stad, as 'n dodevaart. Tog is die voorbode van 'n dodevaart op ironiese wyse ook idillies en vertroostend, op "*die laaste reis[. . .]die sitplek[. . .] swart geverf soos 'n doodkis, daardie dofswart beklede leunstoel, is die sagste, die weelderigste en gemaklikste sitplek in die wêreld?*" [36]. Die gondel as "*seldsame vaartuig stam uit die dae van die ballades*" [35]. Die gondel word ironiese beeld van kunswerk en die dood, beeld van vernietiging en verrukking. In die beeld word teenstellings saam aangebied. Venesië en gondel huisves reise van teenstellings.

Ook in Tazio word teenstellings saamgetrek. Tazio word reeds vroeg geteken in terme van 'n "*digterlike legende*" en "*'n gesig wat mitologiese beelde oproep*", want hy word gesien as "*lewendige gestalte, jeugdig bekoorlik maar tog strak, met druppende lokke en heerlik soos 'n tere god uit die diepte van die hemel en die see te voorskyn kom*" [57]. Hierdie god en beeld van skoonheid verbind hemel en aarde, hemel en see, oorsprong en uiteinde, "*sky-cult*" en "*earth-cult*" [Paglia 1992:21], die Dionisiese en Apolliniese.

Aschenbach as beeld is gelyktydig dans en danser; beeld en proses, verbeelding word in hom saamgesnoer tot eenheid. Gelyktydig is dit vir die kunstenaar 'n Salomé-dans wat in die dood eindig. Tog is Aschenbach onsterflik, want na honderd jaar leef hy voort in die teks. Aschenbach, ver-beeld-ing van ewige kunstenaar, word beeld van die skoonheidsoeker. Sy doel daarmee is om 'n mensdom, selfs deur eie ondergang tussen strydende kragte, die verskeurende kragte waaruit die tragedie en die kunswerk gebore

word (*Birth of Tragedy*)<sup>13</sup>, te dien. Aschenbach self is 'n beeld van die Romantiese kunstenaarsfiguur.

### 3.2.1.3.2 Romantiese Skeppingsproses vir die ontstaan van die beeld

Die novelle is self 'n beelding van die skeppingsproses en die wyse waarop die **Romantiese Beeld** deur die **lyding en isolasie van die kunstenaar** tot stand kom. Kermode praat daarvan as "*The alienation of the artist and this despair at the decay of the world are two sides of one coin*" [1976:19]. Veral word die magiese krag en bekoring, die erotiese impak van die beeld, die navolging van die mees sublieme skoonheid, op die kunstenaar uitgeoefen. Vir die sublieme beeld van skoonheid, Tadzio, is die kunstenaar bereid om die hoogste offer te bring, selfs al lei die kronkelpaaië daarheen deur 'n stinkende stad en al lei dit juis langs die energerende teenstrydige weg van botsende skoonheid en verrottende baaierd.

Van meet af aan en deurlopend word Aschenbach se **isolasië en alleenheid** uitgebeeld en benoem. Sy eerste wandeling wat tot die besluit om te reis lei, geskied in isolasie. In die eerste sin van die novelle gaan stap hy 'n lang ent "*alleen*" [5]. Hy staan teenoor die "*burgerlike massa*" [20]. Hy ervaar die lewe as "*droomagtige vervreemding*" [30]. Hy beweeg oral alleen, sit alleen aan tafel, alleen onder sy strandhut en voer nooit 'n gesprek met Tadzio nie. Trouens hy luister na die klank van Tadzio se stem asof hy alles verstaan, maar hy verstaan nie 'n woord wat hy sê nie. Die isolasie en vervreemding word deur die verteller gesien as noodsaaklik vir die skeppingsproses, soos ook Kermode dit uitwys vir die totstandkoming van Romantiese beelding. "*Die dinge wat deur die eensaam stille mens gesien en aangevoel word, is tegelykertyd vaer en indrukwekkender as dié van mense wat gesellig saam verkeer. Sy gedagtes is swaarder, wonderliker en nooit sonder 'n tikkie treurigheid nie*" [41].

Deurlopend word die belang van **pyn en lyding** uitgebeeld, genoem en beklemtoon. Hy word as die lydende Sebastiaanfiguur geteken. Vroeg reeds het 'n kritikus hom beskryf as "*. . . 'n intellektuele en jeugdige manlikheid wat in trotse skaamte sy tande op mekaar*

<sup>13</sup> Mann was 'n ywerige lesers van Nietzsche.

*vasbyt en rustig bly staan terwyl swaarde en spiese sy liggaam deurboor*” [18].<sup>14</sup> Die eensaamheid en lyding word as verwant geteken wanneer die kunstenaar “*die gewoonte van eensaamheid aanvaar om sy bittere stryd en lyding te verberg*” [23]. Hy het ‘n “*swaar emosionele lewe*” [25] en daarom hou hy sy hoof “*meestal lydend skuins*” [24]. Hierdie beskrywing pas Gustav Mahler wie se uitgangspunt vir sy kuns lê in die skeppingskrag wat uit lyding spruit.

Tadzio versimboliseer **die beeld** waarna die Romantiese kunstenaar streef. Die noue verwantskap wat die syn van die seun, Tadzio, sy voorkoms, optrede, karakter met die kunswerk en skepping het, blyk uit die volgende soort beskrywing: “*Watter tug, watter noukeurigheid van gedagte word nie uitgedruk in hierdie uitgestrekte, jeugdig volmaakte liggaam nie! Is die strenge en reine wilskrag wat hierdie goddelike skepping uit die donker in die lig laat verskyn – is hy, die kunstenaar, nie daarmee bekend en vertrou nie? Werk dit nie ook in hom nie wanneer hy met nugtere lydingsarbeid uit die marmermassa van spraak die slanke vorm bevry wat hy in sy gees sien, en wat hy dan as beeld en spieël van geestelike skoonheid aan die mensdom bring? Beeld en spieël! Sy oë word deur die edele gestalte aan die rand van die bloute aangegryp, en met ‘n toenemende verrukking glo hy dat hy met hierdie gesig die skoonheid self begryp – die vorm as goddelike gedagte, die enige en reine volmaaktheid wat in die gees lewe en waarvan daar ‘n menslike afbeelding en gelykenis hier liggies en pragtig ter aanbidding opgerig is. Dit is soos ‘n dronkenskap. Onnadenkend, ja, gieriglik heet die bejaarde kunstenaar hom welkom*” [1961:76 Eie beklemtoning]. Deur die verwysing na dronkenskap, onnadenkendheid en gierigheid word die parallel met die veragte skyn en verrimpelde jongeling van die skip wat Aschenbach so emfaties gegroet het, opgeroep. Hy herroep *oeroue* herinneringe uit sy eie jeug.

In die proses word die belang en simboliek van die son wat ‘n belangrike rol speel in die totstandkoming van die beeld, aangedui. “*Staan daar nie geskrywe dat die son ons aandag van die intellektuele en die sinnelike dinge keer nie? Hy verdoof en betower, so*

<sup>14</sup> Twee mitiese beelde staan teenoor mekaar. Tadzio as die teer Griekse god, Narcissis, en Aschenbach as Sebastiaan.

*word gesê, sowel die verstand as die gedagte, sodat die siel van genoegdoening sy eintlike toestand heeltemal vergeet en met verbaasde verwondering aan die mooiste van die verligte voorwerpe bly hang*” [1961:76]. Die wisselwerking tussen die geestelike en die fisiese (aardse en konkrete) vir menssyn en die kunsskepping word in terme van Tadzio verklaar. “*So ook handel God om vir ons die geestelike sigbaar te maak, deur die gestalte en kleur van menslike jeug wat Hy as werktuig van herinnering met die glans van die skoonheid verfraai, sodat ons by die aanskoue daarvan in pyn en hoop ontbrand.*

*Só dink hy met geesdrif. Só voel hy. En uit die geruis van die see en die glans van die son verrys daar vir hom ‘n bekoorlike geestesbeeld*” [1961:77]. Hiermee word die teenstelling tussen see en son in die skeppingsproses aangedui. Die teenstelling word ook verder gevoer in die teenstelling waarmee Aschenbach en Tadzio op mekaar betrek word. Die teenstellings wat geld is oud en jonk, lelike en mooi, wyse teenoor lieflike. Aschenbach gebruik dan die parallelle tussen die onderrigtende Sokrates en die jeugdige Phaidros. Die skrywer word gesien as “*gevoelige gees*” oor wie ‘n gloeiende skrik kom wanneer sy oë die ewebeeld van die ewige skoonheid sien. Wanneer Sokrates vir Phaidros onderrig, praat hy oor die bese mens wat skoonheid nie kan herken en eerbiedig nie. Hy praat ook oor die heilige vrees by die edele mens as hy ‘n goddelike gesig gesien het. Hy bewe en raak buite homself en wil offers bring aan die skoonheid soos aan ‘n beeld. Tog is hy bang, want andere sal dink dat hy gek is. Net die skoonheid is beminlik en sigbaar tegelyk. “*Die skoonheid, let wel, is die enigste vorm van die geestelike wat ons met ons sinne kan waarneem, met ons sinne kan verdra*” [78]. Die skoonheid is ook die enigste weg waarlangs die gevoelige mens die gees bereik.

“*. . . En toe spreek hy, die uitgeslape hofmaker, dié diepsinnigste woorde uit: dat die minnaar nader aan die goddelike is as die beminde, want God is in hom, nie in die ander nie. Hierdie teerste, miskien mees ironiese gedagte wat ooit gedink is, spruit uit die listigheid en heimlike wellus van verlange*” [78]. Dan dui Aschenbach die presiese beeld wat Kermode in sy *Romantic Image* uitwys, aan ten opsigte van die skrywer en wel in verband met die verweefdheid van die **gevoel en die gedagte** gesamentlik in die beeld. “*Die skrywer vind sy geluk in die gedagte wat heeltemal in die gevoel vervloei, die*



*gevoel wat heeltemal in die gedagte vervloei*" [78]. Aschenbach ervaar verrukking as sy gees huldigend voor die skoonheid buig. Dit stig by hom die drang om te skryf [79]. *"Daar word wel gesê dat Eros behae het in 'n sorgvrye bestaan, dat hy net daárvoor geskape is. Maar in die oomblik van krisis is die opwinding in die gemoed van die beproefde skrywer geheel en al op die voortbrenging van sy skryfwerk toegespits"* [79]. In die verskeurde gemoed van die skrywer vat 'n probleem pos wat die intellektuele wêreld uitdaag. Daar kom by hom 'n onweersaanbare begeerte op om dit te laat glinster in die lig van sy woorde. Hy wil die *"seun as model in sy geskifte"* gebruik. Die woord gee aan hom 'n behae en hy weet dat Eros in die woord leef. 'n Adellike, helder en verhewe stukkie prosa kom tot stand. Mense sal dit bewonder.

Dan besin hy oor die produk wat die skrywer lewer en die onkunde van lesers oor die oorsprong van die kunswerk. Daarmee word **die afstand tussen die skrywer en die mensdom** beeldend aan die hand van die Aschenbachfiguur vergestalt. Hy vermoed dat 'n bewussyn van die ware herkoms van 'n kunswerk die uitwerking van die kunswerk by die lesers sou vernietig. In daardie opsig is dié uiteensetting 'n tipies parodiese ondergraving van die skrywer se werk, 'n ironiese ontbloting voor die oë van die leser. Dit wat die uitwerking van die literêre teks kan ondermyn, word beeldryk ontbloot. Skrywer en leser, skryfproses, die totstandkoming van die teks word oënskynlik verdoeselend blootgelê. Na die proses is Aschenbach moeg en voel hy verward.

Alhoewel die novelle 'n kunstenaar teken in 'n proses van stelselmatige en geleidelike aftakeling, vanaf gedissiplineerde tug, ordening en waardigheid tot 'n soort opgewonde, verliefde nar in die drifmatige mag van Eros, is dit nie so eenvoudig nie. Hierdie proses waarin *"Sy kop en sy hart verkeer in 'n bedwelming, en sy treë volg die leiding van die duiwel wat 'n behae daarin skep om die verstand en die waardigheid van mense onder sy voete te vertrap"* [94], lyk oënskynlik na 'n aftakeling tot die primordiale, die drifmatige, 'n bedwelming en betowering. Hierdie kunstenaar het verander van die goeie na navorger van die bose. Dit lyk asof die kunstenaar, in teenstelling met die waardige en vereerde wandelaar by die aanvang van die verhaal, as gevolg van eie onverantwoordelikheid, regresseer tot in die dood. Die een wat *tug* en waardigheid hoog

ag en genot verafsku, word die onwaardige, ontugtige genotsoeker wat kulmineer in die Dionisiese wellustige droom [114 – 118]. Die kunstenaar wat so droom vra: “*Tot watter nut is kuns en deug teenoor die voordele van chaos?*” [115]. Dis asof Faust sy siel aan die duiwel oorgee, asof Aschenbach ter wille van die skoonheid en Tadzio, sy siel verloor aan die dood.

Eintlik word deur hierdie uitbeelding van aftakeling en vernietiging verbeeld wat die verteller reeds aan die begin van die novelle weergee en weet. “*Beskou mens die wêreld waarvan Aschenbach vertel, dan sien jy die elegante selfbeheersing wat tot op die laaste oomblik die innerlike ondermyning, die biologiese verval vir die oë van die wêreld verberg; die geel, gehawende haatlikheid wat daarin slaag om sy smeulende sinnelikheid tot ‘n helder vlam aan te wakker, om hom selfs tot die gebied van die skoonheid te verhef*” [19]. Met hierdie verduideliking word die proses van beelding en karakterisering van Aschenbach, die beeld van die kunstenaar, reeds voorgehou. Die verhaal vergestalt dit verder. Die beeld ontstaan juis in die tussengebied of in die spanningsveld. Juis dit word deur Aschenbach se regressie verbeeld.

‘n Ander karakter aan die hand waarvan die proses suggererend, ironies en beeldryk voltooi word, is die “*vals jong man. Hy is oud. . .*” [29]. Hy word beskryf as “*Een van hulle, geklee in ‘n uitspattige, heldergeel somerpak, rooi das en astring opgebuigde panamahoe. . .*” [29]. Aschenbach verag hom as hy sien dat die jeugdige voorkoms te danke is aan rooisel, valstande, ‘n pruik en dat dit nie werklik die plooië en ouderdom kan wegsteek nie. Die aanskoue van die ou man se plaery en afskuwelik dubbelsinnige manier waarop hy met sy tong aan sy mondhoeke lek, gee aan Aschenbach ‘n gevoel van “*bedwelming*” en asof hy hom bevind in “*‘n sfeer van die eienaardige en die onnatuurlike*” [33].

Later in sy eie toestand van verliefdheid besoek Aschenbach gereeld die haarkapper. Op ‘n dag oortuig die haarkapper hom om sy natuurlike haarkleur te herwin. Ook sy gesigvel word verfris en daarna gegrimeer. “*Sy das is rooi, en sy breërand-strooihoed spog met ‘n veelkleurige band*” [121]. Aschenbach word self die weersinwekkende, beeld van die

innerlike konflik, spanning, teenstelling wat die skeppingsproses begelei. Hy voel koorsig terwyl hy Tadzio agtervolg en verloor dan ook die seun. Aschenbach gaan sit en mymer. Hy dink oor digterskap: “*Dat ons noodgedwonge losbandig is en avonturiers van gevoel bly? . . . Ons roem en ons eerbare stand is ‘n klug*” [125].

Naas die vals jong man eggo verskeie ander figure in die novelle Aschenbach. Die man onder die “*apokaliptiese diere*” met sy strooihoed en gelerige sportdrag wat die reislus opwek, die skeepskaptein wat oneg voorkom, die onwettige gondelier wat Aschenbach verseker dat hy sal betaal, die mimiekkunstenaar die aand op die terras en Tadzio word deur kritici as doodsbodes getipeer, wat hulle weliswaar is. Hulle toon ook duidelike ooreenkomste en ‘n verwantskap met die kunstenaar as fasette van die kunstenaarsfiguur.

Hierdie aftakelingsproses wat deur die verval van Aschenbach verbeeld word, vergestalt en verhaal, in die sin van narrativeer, die prosesmatige spanning waaruit die beeld groei. Dis egter verbind aan die ganse herkoms en geskiedmatigheid van die persoon van die kunstenaar en sy afstandelike wisselwerking met die samelewing waaruit die beeld van skoonheid die dood besweer. Tadzio, beeld van skoonheid waaraan die kunstenaar hom sintuiglik en sinnelik oorgee, omvorm dood tot ‘n “*kalme omhelsing*”, ‘n “*winkende en lieflike leermeester van die liefde*” [129], ‘n reaksie op ‘n winkende groet van die beelding wat die kunstenaar altyd weer lok en verlei waarmee die novelle eindig.

“*Wie kan die wese en karakter van die kunstenaarsbestaan ontrafel? Wie verstaan die diepe verbintenis van tug en die onbeteuelde instink waarin dit gewortel is? Want om ‘n heilsame ontnugtering nie te wil ondervind nie, is onbeteuelde dwaasheid*” [81]. Die kunstenaar kies die ondergang bewustelik ter wille van die beelding, skoonheid en kuns. In sy “onbeteuelde oorgawe” ter wille van die kuns vermy hy doelbewus, berekend die “*onbeteuelde dwaasheid*”. Die ontlokte verdrag van ‘n kunstenaar-Faust, verbintenis aan die sinnelike, primordiale oerwaters van die psige en ‘n reis daardeur, is berekend in diens van die kuns, ter wille van die skoonheid.

### 3.2.1.3.3 Spanning as die wesenlike van die lyding van die kunstenaar

Soos reeds uitgewys in die bespreking van die wyse waarop die kunsskepping, die beelding groei, is die lyding as wesenlik saam met isolasie, bevreemding en afstandelikheid, aangedui. Aschenbach word as die lydende kunstenaar geteken. *“Want ‘n mens se houding in die aangesig van sy lot, sy waardigheid in lyding, beteken nie net duldsaamheid nie. Dit is ‘n aktiewe prestasie, ‘n positiewe triomf, en die Sebastiaan-gestalte is die mooiste simbool, indien nie van die kuns in die algemeen nie, dan tog wel van die kuns wat hier bespreek word”* [19]. Eie aan die Romantiese kunstenaar word lyding as vorm van tug en deug as noodsaaklik vir die totstandkoming van kunswerke gesien. *“Sy lieflingspreuk was “Deurdruk”. In sy roman oor Frederik het hy niks anders gesien nie as die versinnebeelding van hierdie bevelswoord wat vir hom as die samevatting van lydende, skeppende deug voorgekom het”* [16]. Hy het hierdie karaktertrek van die kunstenaar op Frederik geprojekteer, maar andere het dit ook in hom raakgesien. *“‘n Skerpsinnige kritikus het al vroeg geskryf dat dit die voorstelling van “‘n intellektuele en jeugdige manlikheid” is, wat “ in trotse skaamte sy tande op mekaar vasbyt en rustig bly staan terwyl spiese en swaarde sy liggaam deurboor”* [18].

Lyding word by die kunstenaar, Aschenbach, geregistreer as spanning, teenstellings wat mekaar oënskynlik weerspreek en teenstaan. Aschenbach word deurlopend as die lydende kunstenaar geteken en benoem, terwyl daar duidelik geen aanduibare oorsaak vir die ervaring van lyding by hom is nie. Sy siekte word nie as lyding voorgehou nie en daar is geen uitdruklike ander gebeure uit sy persoonlike lewe wat vir lyding oorsaaklik kan wees nie. *“U sien, Aschenbach het van vroeg af só geleef” -- en die spreker bal die vingers van sy regterhand tot ‘n vuus – “ nooit só nie” en hy laat die ontslote hand gemaklik oor die leuning van die gemakstoel hang [...] hy was slegs geroepe tot voortdurende inspanning; hy was nie eintlik daartoe gebore nie”* [16]. Hy word wel geteken as die “moeë” kunstenaar wat onder druk verkeer en wat ‘n verantwoordelikheid teenoor die mense en volk voel op grond van sy prestasies as skrywer en kunstenaar. Sy ontevredenheid oor die standaard van sy kunswerke bring lyding. Daarom vorm innerlike spanninge die grondslag van die lydende skrywersfiguur. Skuldgevoelens wat spruit uit

sy agtervolging van Tadzio en moontlike negatiewe reaksie daarop deur die vroue wat hom oppas, bring lyding in sy gemoed.

By die lees van Tadzio as beeld van skoonheid, word die lyding weer eens verbind aan die kunstenaarskap. Pertinent word die vrees by Aschenbach uitgewys: ‘*Kunstenaarsvrees om sy werk nie klaar te kry nie*’ [10]; “*bang vir somerdae van alleenheid*” [12]; Hy het jare lank “*onder die spanning van dieselfde werk uitgehou*” [17], “*want hy was slegs geroepe tot die voortdurende inspanning*” [16 Eie beklemtoning]. Geen van die besprekings van die kunstenaarsfiguur, kon die spanning as integrale deel van die novelle verontagsaam nie. Vervolgens word enkele verdere spannings- en teenstellings uitgewys en ter wille van onderskeiding telkens stilisties verdonker aangebied.

Vir Aschenbach ontstaan die groot kunswerk in die spanning **tussen vorm en chaos**. Reeds voor die uitsinnigheid oor die skone Tadzio en die besoek aan Venesië, word die perspektief vraend gestel: “*Vorm het twee vlakke - tegelyk sedelik en onsedelik?*” [22]. Tog het Aschenbach later die jeugdige “*die onverbloemde astrantheid, die subtiële, nuwe nuanses laat vaar*” [23]. Hy was eerder “*voorbeeldig standvastig*”, maar in dieselfde sin word hy as “*geslepe tegemoedkomend*” geteken [23]. Aschenbach as kunstenaarsbeeld vergestalt juis dat die beeld van skoonheid in der waarheid eerder tot stand kom tussen die ‘*astrantheid*’ en die “*standvastigheid*”.

In sy ouderdom voel hy vasgevang in die **tug en dissipline** [16,25 ] van voortdurende kunstenaarsarbeid. Alhoewel hy nie iemand is wat lief is vir **genot** nie, weet hy dat daar in sy werk vreugde ontbreek. Daarom is die reisbesluit ‘n soort “*ontvlugtingsdrang*” [11], “*‘n soort . . . jeugdige, dorstige verlange*” [8]. Hy wil wegkom van die plig, selftug, las, voortdurende opoffering wat al so lank op sy skouers rus. “*Omdat hy die pligte waarmee sy talent hom belaai het op tere skouers gedra het, en omdat hy dit ver wou bring, het hy van selftug gebruik gemaak. Tug was mos, tot sy geluk, ‘n aangebore erfdeel van vaderskant [... ] Dan het hy voor ‘n paar lang waskerse in silwerkandelare by sy manuskrip die kragte wat hy in die slaap opgedoen het in twee of drie oggendure van*

*vurige toewyding as offer aan die kuns gebring*” [17]. Tog, soos met die tipiese totstandkoming van die Romantiese beeld uit die lyding, inspanning en opoffering, was die dryfkrag ‘n stuk genot. *“Hoeveel wedywer, hardkoppigheid en genot is daar nie in die selfverwesenliking van die talent nie!”* [23].

In die novelle word nog ‘n teenpool uitgebeeld. Tydens sy vakansie spits Aschenbach sy vroeëre skeppingswyer en dissipline net so volledig daarop toe om te rus en geheel toegewyd vir Tadzio dop te hou en later te volg. Selfs al wink Tadzio simbolies vir Aschenbach tot volledige selfverlies en oorgawe – tot in die dood – volg hy hom. Wanneer hy dit oorweeg om die stad te verlaat ten einde die siekte te ontkom, voel hy reeds *“te oneindig ver van homself verwyder”* [114]. Hy sien nie kans om weer aan *“homself terug gegee te word”* [114] nie. Chaos hou nou vir hom voordele in [115]. Daardie nag, kort voor sy dood, droom hy die droom wat *“die teenstelling van sy lewe”* verbeeld, *“die diep, geestelike teëstelling wat alle ordelikheid verwerp”* [115]. Die droom is ‘n voorstelling van ‘n orgiastiese Dionisiese fees. Daardeur word ‘n tipies Nietzscheaanse spanning verbeeld tussen die Dionisiese en die Apolliniese waaruit die tragedie gebore word. Orde en chaos, die reis vanaf die ordelike geborge Prinsregentstraat in München tot by die besmette kunststad Venesië, verteenwoordig die lydende spanningsproses waaruit die beeld groei.

Ook die spanning tussen **die ewewigtigheid van gees en die vernietigende hartstog** waardeur die reis, die verandering in Aschenbach gekenmerk word, onderstreep dieselfde proses. Daarom kan Aschenbach tot die insig kom dat as Eros nie *“ons hand vat en ons lei nie”*, kan die *“weg na skoonheid nie bewandel”* [125] word nie. Hierdie proses word ook as *“afgrond”* [126] ervaar. En uiteindelik laat dit die kunstenaar *“weggaan”* soos wat Aschenbach aan klein Phaidros verduidelik.

Selfs die agtergrond adem die spanning. Deurlopend is daar **die ligte spel van see, sonskyn, lewe** teenoor die **donker bedreiging van die dood** wat deur verskeie gebeure op weg gesuggereer word. Aschenbach ontvang die impuls om te reis tydens ‘n kort wandelingsreis waar die begraafplaas en die *“tweede, onwerklike begraafplaas”* sterk

figureer. Die lus om te reis “*tref hom soos ‘n skok en ‘n skielike pyn*” [9]. Hy wil graag ‘n plek besoek waar hy kontak met die see het. Telkens word see, son en Tadzio as beeld van skoonheid in enkele sinne saam genoem. “*En uit die geruis van die see en die glans van die son verrys daar vir hom ‘n bekoorlike geestesbeeld*” [77, ook 73;75]. See as simbool van geboorte, staan teenoor die naderende dood. Die son word geaksentueer in die vierde hoofstuk waarin die hoogtepunt van intense vreugde weergegee word. Die hoofstuk begin met ‘n mitologiese beeld [Eoos] van die son wat met “*gloeierende wang nakend deur die ruimte van die hemel trek*” [70]. Son dui ook op die onverbiddelike voortgang van die tyd, soos Aschenbach se herinnering aan die sandloper uit sy jeug. Voorts dui see en son op die teenstellende ruimte tussen aarde en hemel waaruit die kunswerk gebore word. Aschenbach verwys telkens na die spanning tussen die sintuiglike, die aardse, die soort see as oerbaarmoeder teenoor die gees wat veral deur die skoonheid geraak word, [78]. Vir die gees word “. . . *verstaanbare beelde van die suiwer vorme geskep. . . met die glans van die skoonheid verfraai, sodat ons by die aanskoue daarvan in pyn en hoop ontbrand*” [77]. Die son as hemelse, en daarom goddelike, keer verder die aandag van “*die intellektuele na die sinnelike. . . verdoof en betower . . . die verstand, . . . sodat die siel van genoegdoening sy eintlike toestand heeltemal vergeet en met verbaasde bewondering aan die mooiste van die verligte voorwerpe bly hang*” [76].

Die seewater as oerbaarmoeder staan teenoor die stink oerwaters van Venesië. Aschenbach verlustig hom in die ruimte van beide en ook in die teenwoordigheid van Tadzio.

Na die ontmoeting met Tadzio en die waarneming van die streng opvoeding van die susters wat ingetoë geklee, gedissiplineerd met nadruk op tug, verpligting en selfagting voorkom teenoor Tadzio as “*vertroetelde voorttrekkind*”, fokus Aschenbach sy gedagtes op abstrakte en bowesinnelike dinge. Hy dink oor die problematiek van vorm en kuns. Veral wonder hy dan oor die “*geheimsinnige verbintenis*” wat met betrekking tot skoonheid gesmee word tussen die teenstellende “*wetmatigheid en individualiteit*” [47]. Uit sy besinning figureer weer die spanning wat ontstaan tussen nugtere nadenke wat teenoor die onsinnige droombeelde waarmee hy vervul is, staan. In hierdie stadium van die verhaal is Aschenbach nog nie so oorrompel deur Tadzio as skoonheidsbeeld, “*die*

*vorm as goddelike gedagte*” [76] nie en is die reuk in Venesië genoeg om hom te laat besluit om te vertrek. Verwarring en innerlike spanning neem toe en maak sy uiteindelijke poging om te vertrek tot “‘n lydingsvaart, vol kommer, deur die diepste van berou” [63].

Die teenstelling van die kunstenaar se **alleenheid, isolasie, afstandelikheid** staan teenoor die **gemeensamheid, sosialisering** [42] van groepe. Voorbeelde van sosialisierende groepe is die medereisigers en die ou man op die skip, die gesinsgroep rondom Tazio, die groep kinders waartussen Tazio hom bevind, die Russiese groep en ook die kunstenaars wat die terras besoek. Die enigste groep aan wie se kant Aschenbach hom skaar, is die anonieme geheimsinnige groep bedrieërs wat die vreeslike geheim van die stad Venesië probeer bewaar vir eie gewin. Aschenbach se motivering hiervoor kom op uit sy oorgawe aan die kuns en die skoonheid, soos trouens alles in sy lewe. Nogtans ervaar Aschenbach die alleenheid en isolasie as ‘n soort ontvlugting en daarom as lyding, maar ‘n gewoonte waarvoor hy kies; “*die gewoonte van eensaamheid aanvaar om sy bittere stryd en lyding te verberg*” [23]. Weer word kuns, eensaamheid en lyding op mekaar betrek. Eensaamheid is noodsaaklik vir die sensitiewe kunstenaar, want daardeur word waarneming verskerp, maar is dit ook meer treurig [41]. Dis egter nodig, want “*eensaamheid roep die oorspronklike in ‘n mens te voorskyn*” [42], ‘n belangrike waarde van die Romantiese kunstenaar.

#### 3.2.1.3.4 Enkele afsluitende opmerkings

Die verweefde verwickeldheid in die poli-vlakkigheid van die beelding en simbolisering in *Die Dood in Venesië* illustreer die misterieuse kapasiteit van holistiese integrasie van beelding, narrativering, simbolisering, verwikkelde verhalende of mitiserende vermoë van die menslike syn van pyn bo enige logiese verduideliking. Een enkelvoudige, allesomvattende antwoord of waarheid kan nie daaruit afgelees word nie. Profetiese beelding open vir ‘n leser deur “beeld en spieël”, deur “*Spieël en venster in die nag*”<sup>15</sup> die moontlikheid tot ligskreef op die nag. ‘n Beeldende teks word “*Spieël en venster in die*

<sup>15</sup> Dis die seggende title van ‘n gedig van N.P. van Wyk Louw, 1981b:164.



nag". Want uiteindelik is "*The purpose of art, in the life of the poet, to mitigate isolation by providing the Image that is the daily victory*" [Kermode 1976:99].

### 3.2.2 Metafiksionele Lesing

Metafiksionaliteit ondergaan fyn nuanseverskuiwings en beklemtonings na gelang van die gebruiker daarvan. Etienne van Heerden [1997:173] se verwysing na De Vries se verhaal gee 'n treffende samevatting van metafiksie: "'n storie oor 'n skrywer wat 'n storie skryf". 'n Besinning oor die skryf van 'n storie, ruimer gestel as besinnig oor die skryfproses, vorm deel van sodanige verhaal. A.P. Brink wys daarop dat dit tot 'n paradoksale proses lei, want 'n beperking tot die vertelproses of vertelaksie lei daartoe dat veel meer betekenis in die werk gestig word [In: Van Heerden 1997:172]. In die lig van hierdie twee beklemtonings aangaande metafiksie kan die volgende opmerkings gemaak word met betrekking tot *Die Dood in Venesië*.

Dis nie 'n verhaal oor 'n skrywer wat 'n storie vertel nie. Vanweë die simboliese kwaliteit van die werk, is dit veel eerder 'n narratiewe en beeldende besinning van 'n verteller aan die hand van die storie óór die innerlike lewe van 'n beroemde skrywer, oor veral die skryfproses en die totstandkoming van die skryfwerk en die beeld. Daarmee pas die werk beter in by wat Waugh noem "*(to) explore a theory of fiction through the practice of writing fiction*" en wat daarom besig is met "*the problem of how human beings reflect, construct and mediate their experience of the world*" [1984: 2. In Van Heerden 1997:172].

Hutcheon en Waugh se werk word as basis gebruik vir 'n verdere uitwysing van enkele metafiksionele tekens in *Die Dood in Venesië*. In die lig van 'n omskrywing van Patricia Waugh van metafiksie, word oor enkele kardinale sake opmerkings gemaak. Waugh se belangwekkend omskrywing lei: "*Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality*" [1984: 2 In Van Heerden :171]. Belangrike vrae om dan oor die Mann teks te vra, is: Word in die teks bewustelik gefokus op die teks as artefak en hoe? Kom die hele verwantskap tussen fiksie

en werklikheid aan die orde en weer eens hoe? Wat is die implikasie daarvan verder vir die interpretasie van die teks?

### 3.2.2.1 Fokus op die teks as artefak?

As die klem op **dié** of dan **hierdié** teks sou val, sou gekwalifiseerd ontkennend geantwoord kon word. In *Die Dood in Venesië* word nie *overt* besin oor die ontstaan van die spesifieke teks nie, **maar oor literêre tekste in die algemeen**. Hier is immers nie 'n ek-verteller aan die woord nie, maar 'n ouktoriële verteller. Wel word deurlopend verwys na tekste, na die ontstaan van artefakte, besinning daaroor, verbandlegging met teoretiese beginsels onderliggend aan die skryfproses en die besinning van die skrywer, Von Aschenbach, oor die totstandkoming van ook spesifieke tekste<sup>16</sup>. Daar word dus bewustelik gefokus op die ontstaan van spesifieke artefakte, en ook artefakte in die algemeen. Belangrik is dat die besinning nie slegs oor 'n enkele teks gaan nie, maar oor tekste in die algemeen. Kreatiewe prosesse word beeldend en besinnend aangebied op 'n breër vlak as bloot die problematiese ontstaan van 'n enkele artefak waarin die skrywer as verteller optree en in die proses die kreatiewe gebeure problematiseer.

Aschenbach besin oor die kreatiewe proses. Hierdie besinning, maar veral Aschenbach as beeld van die skrywer soos aangebied deur die ouktoriële verteller, problematiseer deurlopend die skryfproses, en veral die onderliggende spanning daaraan verbonde. Die veelvoudige perspektiewe, die van Aschenbach en van die verteller, werk verder mee in die skep van spanning. Die skryfproses self word deurlopend aangebied as dat dit in die ruimte van spanning en van teenstellings tot stand kom. Omdat hier nie soos in die meeste metafiksionele werke 'n ek-verteller gebruik is nie, word die skryfproses nie al skrywende deur Aschenbach geproblematiseer nie. Die problematisering en besinning

<sup>16</sup> Vergelyk hiervoor onder andere die eerste hoofstuk van die teks waar die ontvlugting en ontspanning van die skryfwerk beeldend gedemonstreer word deur die wandeling. Omgewing, tyd, plek en innerlike besinning van die skrywer, soos aangebied in die teks, demonstreer dit beeldryk. Die hele proses is reeds 'n klein tafereel, asook beeld, waardeur die res van die verhaal gesuggereer word. Die eerste klein reis word die groter reis, word ook die reis van die skryfproses. Die klem val sterk op die innerlike belewing van die skrywer self. "*Tier*" is hier 'n belangrike beeld. Die fokus en doel, maar ook diepste vrees van die skrywer word reeds gegee. In hoofstuk 2 word nog meer omvattend vanuit verskillende perspektiewe oor die skryfproses en ook Aschenbach se eie skryfproses besin. Sy werk en oeuvre word kortliks konkreet aangedui en die reaksie daarop. Dit word binne die ruimte van verdere karakterisering van die skrywer self gedoen. 'n Duidelike verband tussen die persoon van die skrywer en sy werk word gesuggereer.

geskied wel dikwels vanuit Aschenbach se eie perspektief soos deur die verteller aangebied. Mann gebruik derhalwe die Aschenbachfiguur as gestalte of simbool om die problematiese aard van die skryfproses te kommunikeer. Die verwickelde verhouding tussen fiksie en werklikheid blyk uit die gekose aanbiedingswyse. In watter mate is Aschenbach bloot 'n fiktiewe karakter en in watter mate open hy 'n perspektief op Mann of 'n skrywer se psige en die skryfproses? Wat is in elk geval die verband tussen simbool en werklikheid in die verhaal? Hierdie verteller, sou gesê kon word, bied 'n persepsie op 'n diskoers oor die skryfproses aan.

### 3.2.2.2 Verwantskap tussen fiksie en werklikheid?

Volgens Waugh erken die metafiksionele skrywer die spanning tussen fiksie en werklikheid. Die metafiksionele skrywer<sup>17</sup> is juis iemand wat besef dat hy nie die wêreld in teks kan weergee nie, hy kan slegs “*the discourses of that world represent*” [Waugh 1984: 3 In Van Heerden:172]. Daar bestaan immers nie een enkele werklikheid wat algemeen aanvaar en gehandhaaf word nie. Die vernuftige metafiksionele verteller in *Die Dood in Venesië* bied die verhaal op verskillende vlakke aan. Dit het implikasies vir die verband tussen fiksie en werklikheid in die novelle.

Op 'n eerste verhaalvlak word die novelle aangebied as 'n realistiese weergawe van 'n reisgebeure in 'n skrywer se lewe, sy ontvlugting van “*die leë en strenge diens van die vorm*” [19] en uiteindelik sy sterwe. Die weergawe van die kreatiewe prosesse in die skrywer aksentueer dat daar 'n verband is tussen die skrywer se belewing en persepsie van die werklikheid en die talende uitdrukking daarvan in literêre werke. Die presiese aard van die verband vir 'n “*betekenisvolle geestesproduk met 'n verreikende trefkrag*”, is nie vanselfsprekend nie. Daarna word verwys as “*'n geheime verband . . . ja, 'n ooreenstemming tussen die persoonlike lot van die skepper en die gemeenskaplike lot van sy medemens*” [18]. In die tweede hoofstuk word 'n indringende oorsig gegee oor Aschenbach se kunswerke, sy kunsbenadering en sy lewensgeskiedenis. Die “*geheime verband*” tussen lewe en kuns, “*persoonlike en gemeenskaplike lot*”, word subtiel genuanseer. Hierdie verband tussen kunsskepping en werklikheid word egter nie as

<sup>17</sup> Wat dalk selfs Mann genoem sou kon word, alhoewel Mann 'n metafiksionele verteller skep.

onproblematies aangebied nie. Met “*ordenende krag en teenstellende welsprekendheid*” [14] slaag die skrywende hoofkarakter daarin om vernuwend en deskonstruerend te werk sodat “*hy. . . die twintigjariges deur sy sinisme oor die duister wese van die kuns die hele kunstenaarsdom in twyfel laat trek*” [21].

Die metafiksionele verteller gebruik op vernuftige wyse dieselfde prosesse wat aan Aschenbach se skryfkuns toegedig word. Die metafiksionele teks demonstreer beeldend aan die hand van Aschenbach se reisverhaal en innerlike reis sy eie skeppingsprosesse. Die problematiek van die skryfproses word aan die hand van Aschenbach se finale reis uitgebeeld. Aschenbach se innerlike wêreld, waarin mites ‘n belangrike rol speel [vergelyk veral hoofstuk 4 van die teks], aksentueer en verryk die uitbeelding. Bowendien is hy deur sy reis op soek na die “*vreemde en onbeteuelde*” [26] en die “*onvergelyklike, die sprokiesagtig afwykende*” [27]. Daarom ervaar hy sy reis as “*droomagtige vervreemding*” [30].

Aschenbach se droom teen die einde van die verhaal, open verdere dimensies van uitbeelding as ‘n blote weergawe van ‘n geordende werklikheid. In sy geheel kan die verhaal op ‘n verdere vlak as simbolies gelees word soos ook aangedui in die bespreking van die Romantiese beelding. Dit het duidelike implikasies vir die verband tussen werklikheid en fiksie. Daar word geen enkelvoudige verband tussen fiksie en werklikheid gelê nie. Idees, beelde en simbole open perspektiewe op die werklikheid wat nie bloot verband hou met geordende realisme nie. Die kunstenaar word selfs aangebied as mimiseerder [mimiekkunstenaar; 101], as toneelspeler [die valse ou jongeling] en as bedrieër wat saam met die Venesiërs swyg oor die kwaadaardige geheim van die siekte van die stad ter wille van die voordeel vir die stad. Tog is die kunstenaar gelyktydig “*elegant en selfbeherend*” maar ook ‘n “*gebore bedrieër*”. “*Die meesterskap van ons styl berus op leuens en gekheid. Ons roem en ons eerbare stand is ‘n klug*” [125]. Want uiteindelik ontstaan die kuns, die skoonheid, “*uit die hartstog*”. . . “*uit die bose*”. . . “*uit ongekunsteldheid en eenvoud*”. . . wat lei tot die “*bedwelming en die begeerte*” [126].

Aschenbach benoem by herhaling die kunstenaar as 'n soort bedrieër. Hieruit blyk 'n erkenning daarvan dat die beeld van skoonheid wat deur die kunstenaar geskep word nie 'n onproblemitiese weergawe van die werklikheid of wêreld is nie. Weergawe van werklikheid, bedrieër en die persepsie van waarheid het implikasies vir die metafiksionele besinning. Die soort waarheid waaroor die kunstenaar in *Die Dood in Venesië* beskik, word ook as problematies voorgehou: "Met 'n koorsagtige opgewondenheid, triomfantelik in besit van die waarheid, met 'n walgende smaak op die tong en 'n fantastiese afgryse in sy hart, loop die eensame man op en neer oor die teëls van die pragplein" [113]. Met hierdie formulering word die veelvoudige aard van waarheid binne die raamwerk van die verhaal gesuggereer. Op die eerste vlak dra Aschenbach kennis van die dodelike siekte. Aschenbach se innerlike en uiterlike reaksie op sy persepsie van "die waarheid", beklemtoon die innerlike spanning van die skoonheidsnavolger en die problematiek wat sy illusie van die waarheid inhou. Innerlike teenstelling soos "koorsagtige opgewondenheid", "trionfantelik" teenoor "walgende" en "fantastiese afgryse" sluit aan by die uiterlike reaksie van "op en neer" loop oor die "pragteëls". Aschenbach kies onder andere uit nuuskierigheid die "afgryslieke soetheid" en die "voordele van chaos" [115] en swyg. Omdat waarheid nie enkelvoudig of alleenbesit is nie, val Tadzio en sy gesin se vertrek saam met die koorsige Aschenbach se "chaotiese" navolging van sy waarheid as hy die winkende Tadzio tot in die dood volg.

### 3.2.2.3 Fiksie en werklikheid: Implikasie vir interpretasie van die teks?

Aschenbach is beeld van iemand vir wie die orde en vorm chaos help opruim. Hierdie beeld word stelselmatig afgebreek in die gang van die novelle. Ook die ander kant van menssyn en die kreatiewe proses word aangebied deur die verhaal van Aschenbach. Veel duideliker word daar gefokus op die passievolle *ontes*, syn, die ontologie van die skrywer vir die totstandkoming van die kuns en veral dan die skoonheid deur "smeulende sinnelikheid" [19].

Die simbool van die Sebastiaanfiguur wat vir Aschenbach gebruik word, wortel in die ontologie van pynlike bestaan, veel meer as in 'n soort epistemologiese redelike benadering waarmee orde en rede, vrees en chaos besweer. Sebastiaan en Aschenbach is

“waardig in lyding” [19], ontmoet die vrees, die pyn en die dood, ter wille van dit waarin hulle glo. Aschenbach ontmoet die werklikheid ter wille van skoonheid en beeld. In Aschenbach word werklikheid en fiksie nie dieselfde nie, maar is daar veral op ontologiese vlak ‘n diep verwantskap. In hierdie teks word die epistemologiese benadering waarmee die modernisme getipeer word, nie onkrities gehandhaaf nie. Veel eerder is daar blyke in *Die Dood in Venesië* van ‘n bewussyn van die soort problematiek van waaruit die postmodernisme op die modernisme reageer.

Na aanleiding van Waugh<sup>18</sup> se aanduiding van twee benaderings tot taal en die werklikheid in metafiksie, kan *Die Dood in Venesië* duideliker vereenselwig word met die een waarin die substansiële werklikheid gehandhaaf word en sy verhouding tot taal in die skryfproses uitgespel word. Alhoewel Aschenbach nie vasgevang is in die tronk van die taal nie, blyk dit wel dat die deurwinterde kunstenaar tot in sy vesels verpand is aan kuns en skoonheid. Hierdie roeping tot, en diens aan die kuns, kan nie van die taal losgedink word nie. ‘n Bewussyn van die onvermoë en beperktheid van die taal blyk uit die volgende: “*Soos dikwels tevore ondervind Aschenbach met pyn dat die woord die sinlike skoonheid bloot kan prys, maar nooit kan weergee nie*” [87].

#### 3.2.2.4 Sleutel terme van Hutcheon se perspektief

Volgens Hutcheon [2000:5] is kenmerke van **historiografiese metafiksie** dat die teoretisering oor die skep van literêre tekste in die literêre tekste self gebeur, maar dat die proses van intense selfrefleksie paradoksaal ‘n aanspraak maak op historiese gebeure en persone. Reeds in haar boek *The Politics of Postmodernism* [1989:119] dui sy aan dat postmoderne kuns in ‘n paradoksale verhouding tot geskiedenis staan. Dit staan enersyds krities teenoor die voorafgaande geskiedenis. Die herkoms vanuit die geskiedenis en die estetika word erken, maar dié erkenning word op ‘n ironiese wyse gedoen, sonder dat dit disrespekvol is teenoor die historiese herkoms. Daar word krities teenoor die meesternarratiewe van oorsprong gestaan omdat dit ge-“*de-toxify*” moet word. Daar word

<sup>18</sup> “What has to be acknowledged is that there are two poles of metafiction: one that finally accepts a substantial real world whose significance is not entirely composed of relationships within language; and one that suggests there can never be an escape from the prisonhouse of language and either delights or despairs in this” (Waugh 1984: 53).

dus 'n kompromie met die geskiedenis aangegaan, maar daar word deeglik rekening gehou met die feit daarvan. Gevolglik is daar geen kritieklose opsuiging in die geskiedenis waardeur die verlede nogeens beaam word nie. Historiografiese metafiksie se vernuwende werking lê “*paradoxically in its historical parody*” en “*an ironic dialogue with the past of both art and society*” [2000:4 Eie beklemtoning]. Fokkema en Kunne-Ibsch [1979:163] skryf “*the most important elements of Mann’s work can be identified as essayism aphorism and irony/parody*”. Ook *Die Dood in Venesië* bevestig hierdie siening. Vervolgens word enkele van Hutcheon se sleuteltermes met betrekking tot die Mannteks aangeraak.

### 3.2.2.5 *Die Dood in Venesië* as Historiografie?

Enersyds is die verhaal nie veranker in spesifieke historiese detail van 'n land en 'n mens nie. Tog staan die verhaal nie volledig tydloos en los van historiese detail nie. Aschenbach se tuiste word by die straat benoem, Prinsregentstraat, München met Duitsland as land van verwysing. Die seisoen word aangedui en die teks word in die “*jaar 19. ., die jaar waarin Europa maande met soveel onheil gedreig is*” [5] geplaas. Die verhaal is gelyktydig spesifiek en algemeen. Dieselfde gebeurtenis op sigte van die skrywer. Hy is 'n vereerde, beroemde en erkende skrywer wat ooreenkomste vertoon met meer as een kunstenaar. Deur die spesifieke en algemene word 'n duidelike verbondenheid, maar ook afstand gehandhaaf. Die historiese situasie word dan getransponeer na die mikrokosmos van Venesië, wat gelyktydig werklike stad, Romantiese vakansiesbestemming en simbool is. Dat die reis van ordenende redelike Duitsland na Mediterreense, vrye, drifmatige Italië plaasvind, korrespondeer met die innerlike prosesse van Aschenbach.

Die voorstelling van Venesië as beroemde kunsstad van Italië en Aschenbach as eweneens beroemde Duitse skrywer wat die stad besoek, verbeeld wat Hutcheon noem 'n proses wat “*both intensely self-reflexive and yet paradoxically . . . claim lay . . . to historical events and personage*”. Verder word binne konvensies gewerk “*in order to subvert them*” [1988:5]. Venesië as kunsstad van skoonheid en waterstrate word gehandhaaf; ook die romantiek van 'n gondelreis wat Aschenbach vir ewig wil laat duur.

Maar die stad word omgewe van reuk en stank, van ontsmettingsmiddele om die dodelike kieme wat dit huisves te verdoesel. Die mense van die stad word geteken as ondermynend ter wille van eie ekonomiese voordeel. Die bedrog van die kunsstad word ook verplaas na die kunstenaar as medebedrieër, as opgesmukke bejaarde en as toneelspeler. Die geneigdheid van die kunstenaar om alles te verduur, selfs onwaardigheid, uitspattigheid, duiwelse listigheid, word benoem. Tog bly die kunstenaar op ironiese wyse, ten spyte van, en te midde van die ontblotende en kritiese kyk, samesweerder van die stad en tot aan die einde kunstenaar wat die skoonheid navolg.

Aschenbach as simbool van die kunstenaar is besig om te doen wat Hutcheon aandui as : *“Imitating art more than life, parody self-consciously and self-critically recognizes its own nature”* [1985: 27]. Kuns en kunsskepping word nageboots of verbeeld, maar die verteller as skeppende kunstenaar en novelleskepper parodieer die kunstenaar en sy werkwyse bewustelik soos in die volgende paragraaf aangedui sal word.

### **3.2.2.6 ‘n Ludieke verteller wat parodieer in Die Dood in Venesië**

Parodiëring in hierdie novelle berus grootliks op die perspektiefwisseling tussen die ludieke verteller en Aschenbach. In die besinning oor kunstenaarskap en die skryfproses, beoefen die vertellende kunstenaar, deur Mann geskep, self ‘n parodiese *“form of inter-art discourse”* [Hutcheon 1985:2]. Die verteller se speelse tong in die kies aanbieding van die waardige en befaamde kunstenaarsfiguur en Aschenbach se eie *“soeke na die vreemde en onbeteuelde”* [26] skep ‘n bevraagtekenende vorm van *“inter-art discourse”*. Die skrywer self, die openbare beeld van die skrywer en die Romantiese skryfproses, word as verwysingspunt vir die parodiëring gebruik ten einde nuwe dimensies beeldend toe te lig.

Alhoewel die verteller deurlopend ouktorieel of as ‘n derdepersoonsverteller funksioneer, lê die parodiëring daarin dat hy die grense na ‘n ek-verteller bedreigend beproef. Die perspektief word dikwels vanuit Aschenbach self aangebied as sy waarneming, gedagtes, belewenis, interpretasie. Tog is die grense tussen Aschenbach se perspektief en die verteller se parodiërende perspektief vervleg. Die styl en die taal pas aan by die aard,



kwaliteit, emosionaliteit van Aschenbach se gedagtes en ervarings. Aanvanklik is die taal van die eerste gedeelte waarin Aschenbach redelik besinnend, gedissiplineerd en waardig aangebied word, ook waardig, gedrae en formeel. Die dele waarin die verliefde Aschenbach voorgestel word, is veel meer liries en beeldryk.

Op 'n verdere vlak word 'n parodie-begeleide vernuwende kyk op kunstenaarskap bewerkstellig deur die ontbloting van die diskrepansie tussen die uiterlike aanbieding van die kunstenaar van homself en die werklike innerlike prosesse en chaos. 'n Openbarende fokus op die innerlike prosesse van die kunstenaar in kontras met die geordende vorm van die kunswerk, gee 'n nuwe kyk op kunsskepping. Die paradoksale werking tussen proses en produk word parodiërend en onthullend aangebied.

Parodie ontstaan juis tussen die teks van die aangebode beroemde, vereerde, verantwoordlike en waardige skrywer en die verhaal van 'n oënskynlik degenererende persoon (Aschenbach) wat deur sy oorgawe aan passie, al hoe meer greep op homself verloor. Die verteller bied hierdie spel tussen waardige beheer en vurige impulsiewe, opgesweepte passie verhalend en beeldend aan. Alhoewel Aschenbach nie beplan om “*tot hy die tiere te vorder*” [13] met sy reis nie, haal die tiere hom self in, want die asem van die tiere het uit die “*digte bamboesruigtes*” [110] opgestyg tot in Venesië.

Hutcheon dui nuutskeppende werking van parodie aan as “*imitation with critical difference*” en op grond van Tynjanov as “*constructive principle in literary history*” [1985:36]. In die novelle word die laaste fase van Romantiese kunstenaar se lewe deur Aschenbach voorgestel en verbeeld as die Romantiese kreatiewe proses [Kermode]. Die Romantiese kunstenaar en proses word geïmmiteer, maar ook geparodieer. Eienaardighede, bedrog, diskrepansies en ooreenkomste tussen lewe en kuns word speels deur die ludieke verteller met gedrae erns aangebied. Die kunstenaar is 'n bedrieër en toneelspeler, maar dis ook die wyse waarop die kuns tot stand kom. Perfekte skoonheid van vorm word nagestreef soos verbeeld in Tadzio as die sublieme beeld van die Apolliniese perfeksie/skoonheid. Om daarby uit te kom, word die kunstenaar begelei en verlei deur Dionisiese passie, chaotiese meeslepende emosie, betowering, verrukking van

die sinne en gestroop van die self. “*Maar alles word deurdring en oorheers deur die diep, lokkende fluitklanke. Lok dit nie ook vir hóm, die teenstrydig wellustige, skaamteloos aanhoudend tot die fees en buitensporigheid van die hoogste offer nie?*” [117]. Sodat sy siel “*die ontug en raserny van ondergang*” [118] kan proe. Hy word ingesuijg deur die bese in navolging van die skoonheid wat goddelik is. Die waardige bejaarde Romantiese kunstenaar word ingesuijg, gestroop van waardigheid, afgetakel tot in die dood, die hoogste offer.

Die beeld van die Romantiese kunstenaar, naas die kritiese en ontblotende of ontmaskerende kyk op die werkwyse aan die hand van Aschenbach, word naas mekaar in ‘n spanningsverhouding gehandhaaf. Tussen kritiese kyk en beeld kom die patos van die teks tot stand. Patos bestaan juis waar die spanning gehandhaaf word. Patos vorm die brug. “*It is a way of creating a form out of the questioning of the very act of aesthetic production*” [Poirier 1968: 339 in Hutcheon 1985:10].

### 3.2.2.7 Ironie in Die Dood in Venesië

Ironie ontstaan juis vanweë die spanning tussen veruiterliking en die innerlike gevoelslewe. Wat die ordelike vormgewende Aschenbach afkeer, haal hom telkens in. Aschenbach voel weersinnig teenoor die ou jongman, maar ondergaan dieselfde transformasie prosesse in sy verliefde toestand. Die selfverloënde verandering word gemotiveer deur die navolging van die skoonheid.

Aschenbach is die lydende Sebastiaansfiguur wie se kuns uit lyding en pyn groei. Met die naderende dood groei sy vreugde en genot; word sy diepste ervaring by wyse van ‘n orgiastiese Dionisiese droom weergegee. Die Apolliniese redelike kunstenaar van rede, orde en vorm laat hom al hoe meer intrek in ‘n Dionisiese maalkolk van ongebreidelde emosie, passie en chaos. Hy verloor beheer, maar ontwaak tog ontsenu, beproef en verward. Die gondelreis wat hy wens vir ewig sal duur, met die gondel wat reeds vir hom so swart en sag soos ‘n doodskis is, duur uiteindelik vir ewig. Die onegte gondelier wat sê dat hy sekerlik sal betaal vir sy vaart, is ironies korrek as die uitgestelde betaling deur die dood self geskied. Aschenbach se beeld as waardige geordende, beheersde persoon en

skrywer, word telkens ondermyn. Sy beplanning, streng tug en beheer, greep en vorm, word telkens omvergewerp deur gebeure buite sy beheer, deur die onverwagse.

In paragraaf twee van die verhaal staan: “*Hy hoop dat die vars lug en beweging hom sal verfris sodat hy gedurende die aand deeglike werk sal kan doen*” [5]. Deur die gang van die verhaal word die versugting geïroniseer. Die klein wandelingsreis word voortgesit in ‘n treinreis, bootreis, gondelreis (“*die laaste reis. . . die sitplek. . . swart geverf soos ‘n doodkis, daardie dofswart beklede leunstoel, die sagste, die weelderigste en gemaklikste sitplek in die wêreld?*” [36] ), verdere wandeling in die besoedelde Venesië en uiteindelik die finale doodsreis. Die reis is wel in diens van die kuns en die skoonheid, die “*deeglike werk*”. Hy word egter meegevoer deur die veel omvattender passie van die skoonheid. Daarom beplan hy die aand na die wandeling eerder ‘n vakansiereis. Dit alles vind plaas in die lente, die tyd van nuwe groei, nuwe liefde en skoonheid; nie ‘n tyd van siekte en dood nie.

### 3.2.2.8 Vervreemding, afstand en objektivering in Dood in Venesië

“*Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity*” [Hutcheon 1985: 6]. Kritiese distansie, afstandneming, objektivering en vervreemding verwys nie na presies dieselfde saak nie, maar die basiese onderliggende proses dra duidelike ooreenstemming. Die wese van hierdie proses word nogeens gekenmerk deur ironie as “*critical ironic distance*” [Hutcheon 1985:34]. Ten einde ‘n beeld of ‘n narratief te skep, is intensiewe, deursigtige (dikwels juis bereik by wyse van parodie) en kritiese selfrefleksie nodig om afstand te skep. ‘n Kritiese besig wees met die self, is op ironiese wyse die enigste weg om afstand te neem van die self deur vreemdheid rondom die self tot stand te bring, sodat die self vanaf ‘n afstand nuut betrag kan word. Die self kom so los van die self. Selfverlies kan plaasvind deur ‘n ander karakter te word. Kritiese selfrefleksie bewerk selfverlies, maar ook selfverruiming en selfdiversivisering. Hutcheon noem die ironiese proses die paradoks van metafiksie. Om dit metafiksioneel te bewerkstellig word die kreatiewe proses van die skrywer self, van die skryfproses in die teks weergegee en blootgelê ten einde die leser self by die kreatiewe proses betrokke te maak – “*the focus is as much on the creative processes of*

*the reader as it is on those of the writer . . .*“ [1984: 29]. Die spieëlbeeld illustreer die proses “*We seem fascinated lately by the ability of our human systems to refer to themselves in an endless mirroring process*” [1984:xii]. Om die spieëlbeeld te kan waarneem, is afstand noodsaaklik.

In sy preokkupasie met die skrywer en die skryfproses, skryf Mann die gebeure van selfverlies en afstandneming in, in die storie van Aschenbach. Gaandeweg vergroot die afstand tussen Aschenbach en die beeld wat hy aanvanklik van homself het. Aschenbach bied die proses aan as ‘n uittree uit homself. Die “*selfgenoegsame en beheersde*” kunstenaar wandel in Venesië agter Tadzio aan, soos ‘n stout en skelm kind, hartstogtelik en misdadig [92], oorgegee aan sy obsessie. Aschenbach se oorweging om die geheim van ‘n dodelike siekte wat die stad bedreig te openbaar, bedreig sy selfverlies. “*Maar gelyktydig voel hy dat hy nou te oneindig ver van homself verwyder is om in erns so ‘n stap te doen. Dit sou hom terugvoer, hom aan homself teruggee; maar wie buite homself is, verafsku niks so veel as om in homself terug te keer nie*” [114]. Hierdie proses van vervreemding kry reeds in die eerste hoofstuk beslag deur intense ‘n “*ontvlugtingsdrang*” [11], ‘n “*raaiselagtige verlange*” [9] en ‘n “*dorstige verlange na die verre*” [8]. In hoofstuk drie met die aanvang van die reis, is hy “*op soek na die vreemde en onbeteuelde*” [26]. Al gou voel hy “*asof hy aan die begin van ‘n droomagtige vervreemding staan*” [30]. Later word die ervaring beskryf in terme van “*bedwelming . . . verplaas in ‘n sfeer van die eienaardige en die onnatuurlike*” [33]. Aschenbach wil langs die see sit “*om toe te gee aan die verleidelike drang wat lei tot die ontliggaamde, die maatlose, die ewige, die niks . . . die niks as vorm van die volmaakte*” [53]. Dan op baie seggende wyse verskyn die menslike gestalte van Tadzio op die horison in sy gesigsveld waarop Aschenbach van die grenslose terugkeer. Aschenbach se opvolgende ervaring van hartstog laat hom gelyktydig ontroerd en geskok voel wat beteken dat hy gelukkig is. Die vreemde hartstog wat Tadzio as beeld van skoonheid in hom oproep, veroorsaak die soort gelukkige vervreemding wat by Aschenbach tot stand kom.

Hierdie proses van vervreemding wat hom stelselmatig deur sy reis heen in Aschenbach voltrek in navolging van die skoonheid, Tadzio, is verweef met die parodiëring in die

teks. Daar word met konvensies gewerk ten einde dit te ondergrawe [Hutcheon 1988:5]. Die beeld van die beheersde, beroemde skrywer word geleidelik deur die selfbevreemding wat hand in hand met die selfrefleksie loop, afgetakel ten gunste van 'n fokus op die skeppingsproses. Daar is 'n duidelike teenstelling tussen die kunstenaar en die beeld wat die volk van hom het en die verloop van die skeppingsproses en gebeure van waaruit die skoonheid nagevolg word en tot stand kom. Hierdie soort skeppingsproses word met die lewe self en spesifiek die liefde verbind. Aschenbach wonder reeds by die aanvang van die verhaal wanneer die reislus hom oorrompel, of die jarelange gestrenge tug hom dan op hom wreek ten gunste van onderdrukte gevoel [12].

Teen die afloop van die verhaal, merk Aschenbach by die mimiekkunstenaar op dat: *“Met die kunstenaarsafstand wat tussen hom en die gaste geskep is, het hy sy volle aстранheid herwin. . .”* [106]. Die kuns self, die rol wat jy speel, die beeld wat geskep word, dra derhalwe by tot die skep van die afstand. Tydens die nabyheid, kom die onsekerheid en die selfstropping. Vir die uiteindelijke totstandkoming van die beeld is die afstand nodig, maar dit word vooraf gegaan deur wat getipeer kan word as onsekere nabyheid. Daar is afstand en verbintenis nodig. Hutcheon verduidelik en motiveer dit aan die hand van Belsey en Brecht: *“. . . parodic metafiction deliberately works either to orient or to disorient the reader . . . a ‘dialectical relationship between identification and distance which enlists the audience in contradiction’* (Belsey 1980, 97). *Like Brecht’s Verfremdungseffekt, parody works to distance and . . . to involve the reader in a participatory hermeneutic activity”* [1988: 92].

Ten einde dit te demonstreer gebruik Mann die beeld van die kunstenaar, Aschenbach. Vanaf 'n gedistansieerde posisie word hy ingetrek deur 'n passievolle innerlike verbintenis aan die beeld van skoonheid, Tadzio. Tog word die afstand tussen hulle nooit oorgesteek deur meer as 'n glimlag en enkele geprewelde woorde nie. Afstand en verbintenis het met patos 'n besondere verwantskap. Alvorens daarby uitgekome word, sal kortliks op die spoor van die term patos geloop word, vanaf Plato en Aristoteles, tot by Hutcheon, Vaslav, Aschenbach en hierdie studie.

### 3.3 Patos

#### 3.3.1 Aristoteles en Patos

Die woord patos [*“pathos”* (πάθος)] het Afrikaans en ander westerse tale soos Engels, Frans en Nederlands binnegekom deur Grieks, en dan veral deur die werke van Aristoteles, Longinus, Pope en andere.<sup>19</sup> Aristoteles gebruik die term om een van die drie belangrikste elemente van die tragiese plot aan te dui. Patos vorm vir hom die basis vir die totstandkoming van die tragiese struktuur. Aristoteles skryf in sy *Poëtika*: “*Patos beteken ‘n daad wat die dood of felle lyding meebring, soos byvoorbeeld die dood van persone op die verhoog, fisieke pyn, verwonding en derglike dinge.*”<sup>20</sup>

“*Reversal*”, “*recognition*” en “*patos*”, is volgens Aristoteles die drie belangrike dele van die plot. De Kock en Cilliers [1991:172] wys die besondere belang van patos vir die tragiese na aanleiding van Aristoteles uit: “*Patos is ‘n onontbeerlike element in enige tragedie-plot; [...]daarsonder kan geen drama werklik sy emosionele potensiaal verwesenlik nie.*” Die ander twee dele van die plot noem Aristoteles: “*Reversal (peripeteia): A reversal is a change of the actions to their opposite . . .*” Die beskrywing en voorbeeld uit *Oedipus* wat Aristoteles gebruik ter toeligting, korrespondeer met wat vandag onder ironie val. “*Recognition (anagnōrīsis): A recognition, as the word itself indicates, is a change from ignorance to knowledge*” [Janko 1987:14]. Die gewenste is dat die omkering en die herkenning (soms ook erkenning of insig), gesamentlik sal plaasvind. Sodoende word die meeste “*pity and terror*” bereik. Juis dit bly volgens Aristoteles die belangrikste te wees vir die betekenisgenererende werking van tragedie. “*Pity*” word verbind met “*compassion*”, wat dan ook getipeer word as ‘n “*painful emotion*” [1987: 217].

Janko noem by die notas ter verheldering van sy vertaling [1987:206] dat daar ‘n verband is tussen die drie terme “*emotion, pathos, pathēma*”. Hy onderskei twee gebruike van

<sup>19</sup> Vergelyk Gould 1990:ix.

<sup>20</sup> De Kock en Cilliers 1991: 19. Vergelyk ook Else 1967: 84. “*A pathos is a destructive or painful act, such as deaths on stage, paroxysms of pain, woundings, and all that sort of thing*” Vir ‘n uitgebreide bespreking van patos kan Else. 1967: 414 – 424, gelees word. Vir hierdie studie word die vier vertalings van Aristoteles se *Poëtika* gebruik, naamlik die genoemde een van Janko, Else, die bekende een van Butchner en die Afrikaanse. Dieselfde aangehaalde gedeelte in Janko se vertaling lei: 3.4.3 “*Suffering is a destructive or painful action, e.g. deaths in full view, agonies, woundings etc.*”

patos by Aristoteles. Die eerste word gebruik om 'n fisiese gebeure aan te dui waar 'n daad van geweld ondergaan of gepleeg word. Hy vertaal dit met "*suffering*". Tweedens word patos nie vir fisiese gebeure gebruik nie, maar eerder om 'n emosionele ervaring soos medelye, vrees of woede ("*pity, terror, anger – painful emotions*"<sup>21</sup>) te beskryf. "*Paschein*" wat uit dieselfde wortel kom, verwys na lyding [*"suffering"*] wat ondergaan word.

### 3.3.2 Gould se verduideliking van die patosdebat

In sy uitgebreide vergelyking van Plato en Aristoteles se verskil oor die funksie van patos en die resonans daarvan tot vandag, wys Thomas Gould [1990] soortgelyke betekenisnuanses van patos uit as Janko. Gould beklemtoon in sy bespreking van die **antieke konflik tussen digkuns en filosofie** [Plato se formulering in : *Republic* 10.607b 5 4n c 3] die belang van die term patos. Gould begin trouens sy uiteensetting met 'n verduideliking van oorspronklike historiese betekenis van die term patos in kontras met die huidige nuanses wat daarin verneem word.

Na aanleiding van sy kritiek op die kuns, spesifiek die tragedie waarvan patos die hoofmoment is, is Plato se afwysing van die kunste primêr 'n afwysing van die patos wat deur die kunstenaars en die kunste geskep word. Plato sien die oorsprong van die poësie [waarmee na die kuns en die tragedie verwys word] sowel as die impak van die tragedie op die toeskouers as misleidend vanweë die ekstreme emosionele dimensies van beide die inspirasieproses en die aanbieding. Die debat tussen die filosofie en die digkuns [tragedie; kuns] is ook die debat oor die noodsaak [Aristoteles] en die verleiding [Plato] van juis patos. "*The pathos was cherished by some Greeks as the most vital moment in religion and art, feared by others as an enticement to sacrilege and irrationality*" [Gould 1990:ix]. In die kuns en religie, en daarom in die tragedies, was patos onontbeerlik. Selfs in die retorika was "*devices of ethos and pathos*"<sup>22</sup> van kardinale belang.

<sup>21</sup> Vergelyk ook Aristoteles se *Poetics*, 4.4 (56b1) [Janko 1987:25] waar hy die emosies juis tipeer as "*pity, terror, anger, etc.*"

<sup>22</sup> Kennedy 1980: 109.

Die twee terme *pathos* en *ethos* kom uit die *Poetics* 1459 b 13 – 16<sup>23</sup> waar Aristoteles die *Odusseia* met die *Ilias* vergelyk. *Odusseia* is ‘n storie van karakter, *ēthikē*, en die *Ilias* beskryf hy as *pathētikōn*, vol *pathē* (verwys as meervoud van *pathos* na katastrofes, en verskriklike lyding).<sup>24</sup> Beide hierdie terme, *ethos* en *pathos*, het deur die geskiedenis heen in die spoor van die steeds voortgaande gesprek met Aristoteles se *Poetics*, ‘n belangrike posisie behou. Beide word steeds en opnuut in die literêre veld en die besinning oor die retorika gebruik, veral met die prominente posisie wat die leser as deelnemer het.

Vandag, volgens Gould [1990:ix], is *pato*s ons benoemingswyse vir seker gebeure wat die mens op misterieuse wyse ontroer tot ‘n “genietlike” treurigheid. Hy verwys verder na terme soos emosie, deernis, simpatie. *Pato*s beskik oor die vermoë tot veredeling en dit lei verder tot verdiepte verstaan en insig by die hoorder, toeskouer of leser.

### 3.3.3 Kontemporêre perspektiewe op *pato*s

Uiteensettings<sup>25</sup> in literêre ensiklopedieë en woordeboeke beklemtoon ook hierdie nuanses. Die terme “*suffering*”, “*passions*”, “*deep feelings*”, “*pity*”, “*sympathetic sorrows*”, loop as herhalende betekenisnuanses, deur al die verduidelikings. **Tragiek** (as uitbeelding van lyding) en ***pato*s** word op mekaar betrek en kan volgens De Kock en Cilliers [1991:1972] nie sonder mekaar bestaan nie. Die gemeenskaplike element sou as pyn getipeer kon word. Die uitbeelding van tragiek het volgens Aristoteles *pato*s as oogmerk, dit wil sê om medelye en vrees op te wek.<sup>26</sup>

Alhoewel “*pato*s en tragiek” literêre terme is, lê ‘n belangrike gemeenskaplikheid daarvan dat beide elementale menslike ervarings as basis het. Aristoteles plaas *pato*s as

<sup>23</sup> “Hierdie syfers verwys (1459, soms afgekort na 59) na die nommer van die bladsy in die standaard uitgawe van Aristoteles se werke deur I. Bekker. 1831-1870. *Aristotelis opera*. 3 vols. Academi Regia Borussica. Berlin. Die linker- en regterkantste kolom word met “a” en “b” respektiewelik aangetoon, met die reëlnummer wat daarop volg, bv. 47a8. Om die vind van kruisverwysings te vergemaklik word die hoofstuknummer soms vooraan geplaas, bv. 1.47a8.” [De Kock en Cilliers 1991. Verduidelikende aantekeninge.]

<sup>24</sup> Vergelyk Gould se verdere bespreking hiervan 1990:xv – xvi.

<sup>25</sup> Abrams 1981: 129; Grové 1988: 43; Funk & Wagnalls 1964:925; Preminger 1965:607; Von Wilpert 1969: 558-559.

<sup>26</sup> *Poētika*. 52b34 e.v. in De Kock en Cilliers 1991:20.



deel van die tragiese plot **in die teks/drama**. Tog is dit die patos van “die teks” wat die bewussyn en emosie van die tragiese, medelye (ook patos) en vrees in die gehoor/leser wek. Huidige verduidelikings plaas die **klem op patos as emosie in die mens, die hoorder, toeskouer, leser of dan die “decoder”** (Hutcheon se term). Preminger [1965:607] vat kontemporêre klemme goed saam: “Gr. *‘suffering, passion. That quality which evokes feelings of tenderness, pity, and sorrow in the reader or beholder.’*”

Aristoteles se suggestie oor patos wat teks en gehoor op mekaar betrek word deur Hutcheon benut vir haar inkleding van *ethos* as “*an inferred intended reaction motivated by the text*” [1985:55]. Hutcheon wys egter uit dat die inhoud wat sy aan *ethos* gee, eintlik ooreenstem met Aristoteles se inhoud van “*pathos*”. “*Pathos (is). . .that emotion with which the encoding speaker seeks to invest the decoding listener.*” In Hutcheon se uiteensetting in *Theory of Parody* [1985:54-56], kry patos ‘n driedubbele plasing. Die enkodeerder (“*encoding speaker*”), die skrywer het ‘n intensionele of doelbewuste (“*seeks to invest*”) poging om die patos in die dekodeerder te evokeer. Daarmee is patoskepping die intensie van die enkodeerder. Hy moet die kode vir patos in die teks plaas. Uiteindelik is die dekodeerder van die teks bekleed, omhul en beset (“*invest*”) met die emosie van patos (“*pathos, that emotion*”).

Dat emosie ‘n kardinale rol vir die funksionering van patos speel, het herhaaldelik geblyk. Daarom word patos vervolgens eers aan die mens en dan aan die teks verbind. Die beeld van die musiekpartituur verhelder die wisselwerkende verband tussen mens, teks en patos. Musiek bestaan in en vir die komponis tydens die skeppingsproses, word vasgevang in die partituur, maar kom eers weer tydens die uitvoering deur iemand tot klank. Die kwaliteit van die vereenselwiging van die uitvoerder bepaal die kwaliteit van die klank.

### 3.3.4 Verband tussen pyn en patos

‘n Teks is gevormde passie; passie in en as vorm. Patos beteken om passie (emosie, ook “*passion*”) tot vorm te omskep. Emosies dien as sleutels waarmee die groeipunte in die psige oopgesluit kan word. As die emosie nie benut word nie, gaan dit verlore. ‘n Teks

wat tot stand kom sonder voorafgaande emosie en nie deur die filters van emosie en rede gegaan het nie, vervlak in 'n eendimensionele teks. Dieselfde kan van 'n teks as blote emosionele weergawe gesê word. Vir die totstandkoming van 'n "*Romantic Image*", is pynlike emosies nie die inhoud van die teks nie. Dit begelei die voorafgaande proses vir die totstandkoming van die sublieme beeld in 'n teks. 'n Patosvolle teks as diverse of meerdimensionele teks gaan deur die filters van emosie en rede. Patos word ontmoet in die teks deur die evokasie van emosie by die leser.

Soos Valéry gee T. S. Eliot pertinent erkenning aan die belang van emosies<sup>27</sup> in die skeppingsproses. In "*The Social Function of Poetry*" [1957:8] beweer hy: "*The impulse towards the literary use of the language of the peoples began with poetry. . . that **has primarily to do with the expression of feeling and emotion; and that feeling and emotion are particular, whereas thought is general.***" In 'n veel later opstel "*From Poe to Valéry*" (1948) word die gedagte bevestig. Hy skryf: "*All poetry may be said to start from the emotions experienced by human beings in their relations to themselves, to each other, to divine beings, and to the world about them; it is therefore concerned also with **thought and action, which emotion brings about, and out of which emotions arises***" [1965:38]. Tussen wat Eliot tipeer as die "*objective correlative*" en Kermode se "*Romantic Image*" kan duidelike ooreenkomste uitgewys word. Kermode lê net meer klem op die misterieuse en Eliot toon 'n duidelike voorkeur vir die objektiverende redelike prosesse.

Pyn as persoonlike gebeure, hoort by die persoon van die skrywer. Hy ervaar die pyn in sy menslike hoedanigheid. Hierdie ervaring energieer die skryfproses, by wyse van 'n poging tot sinmaking, verstaan en die soeke na betekenis. Dat skrywers hul pyn al skrywende sal probeer hanteer, is ingegee deur die verweefdheid tussen lewe en kuns. Sommige tipiese psigologiese prosesse vind 'n parallel in die skryfhandeling, soos rasionalisering (Prometheus), projektering (*Die Dood in Venesië*) en sublimasie of repressie ("*Diep Rivier*", simbole en beelde).

<sup>27</sup> Vergelyk ook hieroor Valéry se opmerkings in *The Art of Poetry* [1985] en "*Remarks on Poetry*" [1980:43-60] en in *An Anthology* [1977]. Hy wys by herhaling op die belangwekkende, maar genuanseerde impak van die emosies in die skeppingsproses, maar ook op die belang van 'n objektiveringsproses (afstandneming). Die besondere kwaliteite van die simbool lê in die vermoë om hieraan op unieke wyse gestalte te gee. Vergelyk Chadwick 1991; Drikkoningin 1980; Eliot MCMXXXII; Lang 1971; Yeats 1980.

Tog word die self dikwels eerder in die literêre teks verhul as onthul. In Ingrid Jonker [1995:92] se taal is die skeppingsproses, “*L’art poetique*”, “*om myself weg te bêre soos ‘n geheim*”. In Jung se uiteensetting van die visioenêre kreatiewe proses verduidelik hy dit as “*Even to the poet, his primordial experience was ‘human – all too human,’ to such a degree that he could not face its meaning but had to conceal it from himself*” [In: Ghiselin 1952:223]. Die gestalte of simbool waarop en waarin persoonlike pyn en ervaarings geprojekteer word, verhul persoonlike pyn en ervaarings en onthul menslike psigologiese prosesse, dikwels primordiale kragte wat pynverwant is. Jung verduidelik dit aan die hand van die kollektiewe onbewuste: “*Great poetry draws its strength from the life of mankind, and we completely miss its meaning if we try to derive it from personal factors. Whenever the collective unconscious becomes a living experience and is brought to bear upon the conscious outlook of an age, this event is a creative act which is important to everyone living in that age. A work of art is produced that contains what may truthfully be called a message to generations of men*” [In Ghiselin 1952:227]. In hierdie proses word subjek objek, **word pyn patos**, word emosionele redelikheid van die skrywer die redelike emosionaliteit van die teks. Deur die skryfproses waar pyn deur kreatiwiteit omvorm word tot patos, word wat Eybers [1995:261;379] noem “*afstand en verbintenis*” voltrek. Aan die voltrekking van die proses is indringend aandag gegee by die bespreking van die Aschenbachfiguur in die metafiksionele lesing.

Die verbintenis lê op emosionele vlak en begelei die ontmoetingspunt tussen die skrywer en die leser in die vorm van medelye. Patos impliseer meegevoel, soms gesien as mede(ander)lye, passie (opgewek of gerig op ander), “*The Passion of the Christ*”, waar “*passion*” (lyding/suffering) bly huiwer in die dampkring van patos. Hiermee word die verskillende nuanses van die woord patos opgetel. Von Aschenbach sien “meegevoel” as die misterieuse basis vir leserswaardering van kunswerke. “*Maar die eintlike rede vir hulle (lesers) goedkeuring is iets onweegbaars: meegevoel*” [18]. Die verskillende nuanses word aan mekaar verbind deur die gerigtheid, naamlik op **ander**. Die **beeld van die spieël**, met die teks as ‘n spieël tussen skrywer en leser, illustreer die werking van meegevoel. Patos, die bewuswording of gewaarwording van die pyn van andere kan net plaasvind, omdat die waarnemer in die pyn van die ander ‘n weerspieëling of herkenning

vind van wat hyself as pyn (in die algemeen) leer ken het. Nijhoff [1976:73] gee die medelydende kwaliteit van patos en die verband met pyn treffend weer by monde van *Harlekijn* :

“ Ben ik als jij, ben ik van streek,  
Nam ik een spiegel, keek en keek –  
De stakker die een spiegel ziet  
Voelt medelij maar geen verdriet.”

Die belang en noodsaak van pyn vir die skryfproses, maar veral met die oog op “betekenisvolle geestesprodukte, met trefkrag” [18], is ten nouste met patos verbind. Patos of meelewing het as twee kante die eie lot en pyn van die skepper en sy verbondenheid aan die gemeenskaplike lot en pyn van die medemens. Uit lyding, pyn en lotsverbondenheid van die kunstenaar met die mensdom wat ook hierdie lotgevalle deel, ontstaan noemenswaardige, beduidende of betekenisvolle kunswerke. Juis daarom lê daar vir Hutcheon so ‘n noue verband tussen patos en etos.

Die verband tussen patos en pyn kan aan die hand van die **filterbeeld** samevattend geïllustreer word. Beide pyn en patos het ‘n duidelike menslike komponent wat die persone van die skrywer en die leser impliseer. Persone dien as filter van pyn sodat persone mekaar deur patos en deur die teks kan ontmoet. Patos vervul ‘n brugfunksie.

### 3.3.5 Patos as brug

Patos kan beskryf word as die brug tussen die enkodeerder se bewussyn en kennis van pyn en die dekodeerder se kennis en bewussyn van pyn. Die ontmoeting vind plaas op grond van die teks as brugdraer van patos. Die enkodeerder kodeer sy kennis, dikwels in ‘n beeld of gestalte, van pyn as patos in die teks. Vir ‘n beeld en uitbeelding van patos word dikwels ‘n figuur gekies soos Vaslav en Aschenbach. ‘n Figuur kan self patos ervaar, uitbeeld en opwek. In ‘n figuur wat as beeld kan funksioneer kan die proses wat van persoon na teks na persoon loop, op ‘n besondere wyse tot uitdrukking gebring.

Waar **pyn en self** in ‘n noue verbintenis staan, staan **patos en ander** (Buber se “Thou” in die verbintenis tussen “*I and Thou*”) in ‘n noue verbintenis. Patos kan op verskeie vlakke in terme van ‘n **brugmetafoor** geteken word. Patos tree op as die brug tussen skrywer en

leser deur beide se kennis van pyn, beide se afstand en verbintenis, beide se selfrefleksie vanuit verskillende staanplekke. Omdat die vergestaltung van patos in die teks, beswaarlik kan plaasvind sonder die vergestaltung van spanning, handhaaf patos balanserend as brug juis dié spanning. Spanning, ook as wesenskenmerk van pyn, vorm die basis van verskeie taalstrategieë ten einde patos te skep. Aschenbach as kunstenaar en beeld van patos is aangebied as skepper in die ruimte van teenstelling of spanning. Vaslav dans tussen volmaaktheid en verminking. Hy is god en nar.

Daarom sou sekere wyses van patoskodering waarvan spanning die balanserende ewewig vorm, in die teks onderskei kan word. Hierdie patoskodering is omvattend bespreek aan die hand van die tekste oor Vaslav en Aschenbach. Patoskoderingswyses as spanning, teenstelling, ironie, parodie, simbole, gestaltes of karakters as draers van patos was aan bod. Vaslav en Aschenbach as beelde van patos word kortliks herbesoek.

### 3.3.6 ‘n Afgeleide perspektief: teorie tot teks tot teorie

**Mann kan Aschenbach** se pyn verwoord omdat hyself as **filter** dien vir die pyn wat met die skeppingsproses verband hou. Aschenbach word beeld van die pynlike skeppingsproses. Tog is Aschenbach self ook ‘n beeld van patos. Die verduideliking waarmee die verteller Aschenbach se perspektief op die skryfproses weergee, belig patos: *“Om ‘n betekenisvolle geestesproduk met ‘n verreikende trefkrag te kan skep, moet daar ‘n geheime verband, ja, ‘n ooreenstemming tussen persoonlike lot van die skepper en die gemeenskaplike lot van sy medemens bestaan. Mense weet nie waarom hulle ‘n kunswerk as beroemd beskou nie[...] Maar die eintlike rede vir hulle goedkeuring is iets onweegbaars: meegevoel... ondanks kommer en kwellinge, armoede, verlatenheid, liggaamlike swakheid, verdorwenheid, lyding, duisende hindernisse, kom dit tot stand... dit was ‘n ervaring... die formule van sy lewe en sy roem, die sleutel tot sy werk”* [18 Eie beklemtoning].

Die Sebastiaan-figuur in terme waarvan Aschenbach beskryf word, kan ook getipeer word as ‘n beeld van patos. Dieselfde wyse waarop die *“Romantic Image”* tot stand kom by die kunstenaar, korrespondeer met die struktuur van die tragedie. Aschenbach, soos

die tragiese held as beeld van patos, gaan onder in sy nastrewing van die edele skoonheidsideaal. Hy sterf soos 'n tragiese held. Hy dink oor heldedom: "*As mens al hierdie lotgevalle en nog hoeveel soortgelykes aanskou sou jy kon twyfel of enige ander soort heroïsme bestaan as dié wat uit swakheid spruit. Watter soort heldedom sou in elke geval beter by die tyd pas as hierdie?*" [19].

Deur Kermode se verduideliking van die totstandkoming van die "*Romantic Image*" en Mann se beeldende uitwerking daarvan in *Die Dood in Venesië*, word gepoog om die ontstaan van patos te verduidelik (Kermode) en te verbeeld (Mann). Vanuit die reisende kunstenaar [Vaslav wat in die sneeu gaan wandel en Aschenbach se reis na Venesië en die dood] se uitbeweeg uit die geordende, beherende, redelike self na die ander, die skoonheid, ontstaan die kunswerk waarin patos verbeeld word. Daarvoor is die afstand, die vervreemding, die isolasie en weer die verbintenis, die meelewing, die liefde nodig – die self en ander, want vir "*'n betekenisvolle geestesproduk met 'n verreikende trefkrag te kan skep, moet daar. . . 'n geheime verband*" [1961:18] wees. Soos Aschenbach op soveel wyses vergestalt, speel lyding en spanning hierin 'n kardinale rol. Hy tipeer immers die kuns met 'n beeld uit die lewe self: *... "want die kuns is 'n oorlog, felle stryd ..."* [98]. Daarom is die lewe, soos die totstandkoming van die patosdraende beeld, dit wat gebeur tussen lewe en dood. Die kunstenaar self speel dikwels die rol van doodsbode wat lewe gee deur die skep van skoonheid en patos.

Hutcheon se metafiksionele perspektief fokus soos in die lesing van die Mannteks aangedui is, op selfrefleksie en die verbintenis met die geskiedenis. Wanneer pyn as primordiaal en elementaal aan menssyn erken word, is die verbondenheid aan die geskiedenis 'n noodwendige gevolg. Om na die omgang met pyn en die impak van pyn deur die geskiedenis heen te vra, verruim die perspektief. 'n Onkritiese verbondenheid aan storie en herkoms, sal egter ook die potensiaal van kreatiwiteit ondermyn. Die kritiese kyk wat gevolglik spanning handhaaf, dra by tot die moontlikheid van 'n skrywer of leser om in 'n teks kreatief met pyn om te gaan ten einde patos tot stand te laat kom. Hiervoor is ironie en parodie, afstand en verbintenis van noodwendige belang. Selfrefleksie soos in *Die Dood in Venesië* kan op die volgende wyse verhelder word:

Die woord “selfrefleksie” het betekenisgewys onder andere twee duidelike implikasies. Eerstens verwys refleksie na ‘n proses van redelike besinning. Die implikasies vir die kreatiewe krag van pyn wys na die rol wat redelikheid in die totstandkoming van die beeld speel. In terme van Aschenbach word die klem op die totstandkoming van vorm geïmpliseer. Die spel tussen emosie, pynervaring en redelike besinning blyk op treffende wyse uit Vaslav en Aschenbach se verhale. In die tweede plek verwys refleksie ook na weerkaatsing, dit wil sê om ‘n afbeelding, ‘n beeld tot stand te bring, wat reflekteer en terugkaats, soos in ‘n spieël. Wanneer die twee konsepte saamgevoeg word, impliseer dit samevattend die skeppingsproses vanuit pyn wat deur afstand en verbintenis gekenmerk word. Emosie stimuleer die bewussyn van ‘n pynlike en dikwels spanningsgedrewe ervaring. Daaroor, en dan veral met betrekking tot die self, word gereflekteer, nagedink. Vanuit die self word ‘n refleksie of beeld geskep. Die Beeld is nie noodwendig ‘n getroue afbeelding van die self of die werklikheid nie. Fiksie (beeld, want dis waarin die beeld of beeldmaking tereg kom) en werklikheid (van onder andere die self waaroor en waardeur –dis tog die self wat dink - gereflekteer en weerkaats word in die beeld). O’Shaughnessy noem hierdie proses “*carve the marble of pure thought until the thought takes form*” [In Kermode 1976:80].

SAMEVATTEND: Enkele kenmerke van patos is eerstens die gerigtheid daarvan op **ander**. Patos word tweedens totstand gebring deur ‘n beeld, vertelling, teks, wat primêr die pynlike **spanninge** van die lewe wat hoop en wanhoop, lewe en dood, vashou. Derdens is patos sonder ‘n mate van **afstand** nie moontlik nie. Hierdie afstand kom egter nog eens tereg in die spanningsverhouding tussen **afstand en verbintenis**. Ten slotte word die spanningsvolle spel van gerigtheid op die ander en ‘n gevolglike selfontlediging as kenmerk van patos, geïllustreer aan die hand van “*Vaslav in die sneeu, ‘n collage*” en Borges [2000:284] se “*Everything and Nothing*”.

### 3.3.7 Vaslav as beeld van patos

Genade, Vaslav se diepste versugting, kan beskryf word as die gepaste reaksie wanneer patos ervaar word. Met genade word uitdrukking gegee aan die teenpool van tragiek en word pyn tegemoet gekom in die ander. Tragiek teken die ondergang van die held,

dikwels ook deur foute (hamartia), gebrek aan selfinsig, hubris, foute wat soms uit goeie motiewe ontspring. Genade beteken dat, anders as in die Griekse tragedie, die foute, onvolmaaktheid en patetiek nie gestraf of toegereken word nie. Genade beteken die tegemoetkoming ten spyte van die foute of onvermoë. Patos en tragiek het pyn as gemeengrond, maar tragiek vergestalt ondergang en straf. Patos daarenteen is gerig op medelye met tragiek, “*pity*” vanweë die “*fear*” en die wete dat die tragiese lot joune kon wees. Vir medelye is selfverlies noodsaaklik. Selfverlies impliseer liefde, ook vir die verminktes, boggelrûe en narre.

Naas verbeelding word in beide die Aucampteks en die Mannteks, die liefde as sluitstuk vir die totstandkoming van die literêre teks aangebied. Vir die digter (Aschenbach) bly die liefde altyd die verlange [1961:125], selfs al bring dit die digter by ‘n afgrond. “‘*n Nar sonder liefde, het Vaslav gesê, is nie van God nie*” [39]. Vaslav sê dan verder: “*Ek het gevoel dat Noerejev, danseur noble, hom skaam om patos te dans. Vir die poësie van die morbiede is nodig vereenselwiging, en groot nederigheid; die gewilligheid om skoonheid van lyn en voorkoms af te lê en ‘n boggelrug te word; ‘n hanswors van God; ‘n verskrompelde roos*” [39]. Noerejev, as “*danser noble*”, kan nie patos dans nie, omdat hy te vol van homself is. Vir die vereenselwiging met ander, die kunstige skepping van ‘n ander, is selfontlediging noodsaaklik. Borges skep aan die hand van Shakespeare so ‘n beeld van patos in sy kortverhaal, “*Everything and Nothing*”. Shakespeare se geheim as groot kunstenaar lê in sy vermoë om patos te skep. Dit kon hy slegs regkry omdat hy weinig aan homself gehad het, want “*There was no one in him*” [2000: 284]. Daarom kon Shakespeare volledig die karakters word waaraan hy op die verhoog en in sy tekste gestalte gegee het. Om ‘n identiteit te kry, het Shakespeare telkens iemand anders geword: Caesar, Juliet, Macbeth . . . soos Vaslav wat al die figure kon dans. Na twintig jaar waarin Shakespeare hom oorgegee het aan die “*controlled hallucination*”, keer hy terug na die vallei van sy herkoms. Die werkwyse van die grootse patosskeppende kunstenaars word verbeeld in die slot van Borges se verhaal. Wanneer Shakespeare na sy dood voor God verskyn en sy gebrek om homself te kon wees, bely, antwoord God: “*Neither am I anyone; I have dreamt the world as you dreamt your work, my*



*Shakespeare, and among the forms in my dream are you, who like myself are many and no one*" [2000:285].

### 3.3.8 Patos word gedans

Kortom: Patos wat op ander **gerig** is, maar dan terug reflekteer na die self, kan net in 'n mens gebeur. As dit in 'n persoon, skrywer, verteller tot stand kom, kan hy daaraan uitdrukking gee in 'n teks, deur 'n beeld, vertelling, ironie, parodie, dit wil sê deur taalstrukture wat kan uitdrukking gee aan die dinamiese, spanningsvolle, wisselwerkende aard en kwaliteit van patos. Die teks word die fles van patos. Die teks dra die moontlikheid om patos in 'n leser te evokeer. Hierin speel afstand en verbintenis en selfrefleksie 'n belangrike rol – vir beide skrywer (enkodeerder) en leser (dekodeerder).

Deur die vier hofies waaronder Vaslav bespreek is, blyk vier dimensies van die wyse waarop patos gebeur. Patos word veral in 'n ironiese beeld vasgevang. Vaslav tree in die verhaal op as die skrywende danser. Sodoende word hy beeld van die dansende skrywer, die skrywer wat in die beeld van die dans, patos beeldend voorstel. Vaslav wek patos op, deur die verhaal en vroeër deur sy dans, omdat in die patetiese figuur van Vaslav die mees sublieme kwaliteite van skoonheid tot uitdrukking kom wanneer hy die ander patetiese figuur van die ballet ontroerend eg dans. Op 'n tweede vlak word Vaslav hierdeur die simbool van die kunstenaar self wat patos ervaar en daardeur gestalte gee aan patos in 'n teks of in 'n ander of figuur soos Petroesjka. Vir 'n kunstenaar om aan patos gestalte te kan gee in 'n teks, moet hy soos Vaslav hom met die onvolmaakte randfiguur, mensdom kan vereenselwig dat hy hulle so kan uitbeeld soos wat Vaslav in die verhaal uitgebeeld word. Die kunstenaar moet in sy vereenselwiging genade hê met die pyn van ander. Dan kan patos in homself gebeur vir ander, sodat dit eg tot uitdrukking in die teks kan kom.

Hierdie egte uitdrukking van patos benodig diversiteit, die simbiotiese botsende kragte wat in 'n aanbieding by wyse van 'n collage ironiese spanninge met mekaar in die teks in gesprek kan laat tree. So 'n teks roep gesprek met die ander op, ontlok die kreatiewe meelewing en medewerking van die leser ten einde patos in hom/haar te ontlok. Patos

veronderstel genade, meelewing met die verminktheid van die lewe. Hierdie genade laat die lewe langer duur, selfs vir Vaslav wat in die beeld verewig word; ook vir die leser deur sy ontmoeting met die skoonheid van teks, waarmee nie 'n kosmetiese skoonheid veronderstel word nie. Hierdie skoonheid gebeur deur die beeld van volmaaktheid te midde van die verminktheid.

Vaslav se uitstaande kenmerk as kunstenaar lê in sy vermoë om patos te dans. Die vermoë tot patos onderskei hiervolgens groot kunstenaars. Vaslav dans veral Petrosjka, die patetiese. Patos in groot kuns dui op die vermoë om jou met die mees patetiese van menssyn te kan vereenselwig, dit te kan uitbeeld, dit tot beeld te maak, dit tot skoonheid te kan omskep. Sodoende vorm patos die brug tussen kuns en menswees, tussen fiksie en werklikheid, tussen pyn en genesing.

### 3.3.9 Afsluiting

In "*Vaslav in die sneeu*, 'n collage" word dans en danser een, vergestaltung van die beeld in kuns. Die dansende Vaslav word by uitstek simbool van patos: in die verhaal, maar veral deur die verhaal en die collage wat in veelheid van Vaslav self die sublieme beeld van patos skep: "*'n hantswors van God*" wat veral Petrosjka dans.

In die dans word "***the body the soul***" [Kermode 1976:59].

*"All thought becomes an image, and the soul  
Becomes a body . . . Yeats* [in Kermode 1976:71].

In die afdeling van die gedig "*The Power of Memory*" beskryf Ibsen hoe 'n diere-afrigter 'n beer leer om te dans. Die beer word op koper vasgeketting. Dit word verhit. Sodra die beer se voete begin brand, word 'n deuntjie gespeel. Dan dans die beer vanweë die pyn; daarna telkens as hy die deuntjie hoor: "*The bear dances with pain; afterwards, by association, it dances whenever that tune is played. So, continues the poem, I too must dance whenever I hear the tune that reminds me of the time when 'more than my skin was burned*'. The final verse runs: *Whenever I hear an echo from that time*

*It is as though I were bound in a burning copper.  
It pierces me like a needle under my nails  
And make me dance in verse*" [Meyer 1971:26].

## **HOOFTUK 4: DIE LESER EN DIE KREATIEWE KRAAG VAN PYN**

*Tragedy reduces the soul's emotions of [pity and] terror by means of compassion and dread. It wishes to have a due proportion of terror. It has pain as its mother.*  
ARISTOTELES<sup>1</sup>

### **4.1 Inleidend**

In hierdie hoofstuk word 'n besinningsbenadering van naasmekaarstelling en vergelyking gevolg. Perspektiewe op die kreatiewe krag van pyn vir die leser word gegee deur eers te besin oor die belang van die leesproses as deel van die skeppingsproses vir die verteller, maar veral vir die leser self. Oor die kreatiewe krag van pyn vir die leser word aan die hand van die katarsisbegrip besin. 'n Vergelyking van die verskeidenheid verduidelikings van die katarsisbegrip gee die variasie van perspektiewe en moontlikhede weer. Daarop volg die bespreking van vier tekste, naamlik *Jacob the Liar* [Becker 1997], *Kreeftegang* [Grass 2002], *Kanna Hy Kô Hystoe* [Small 1980] en *A Change of Tongue* [Krog 2003]. Ooreenkomste en ontwikkelinge met betrekking tot die leser en die kreatiewe krag van pyn vir die leser, ontvanger of gehoor, word deur die gang van die besprekings uitgewys.

### **4.2 Die leser**

#### **4.2.1 Era van lesersbesinning**

In 1980 skryf Susan Suleiman in 'n opstel in *The Reader in the Text* [Suleiman & Crosman 1980:3]<sup>2</sup> dat Robert Scholes [1968:4] meer as tien jaar van tevore in 'n belangwekkend werk oor die aard van die narratief geskryf het dat die vertelkuns gekenmerk word deur "*two characteristics: the presence of a story and a story-teller*". Oënskynlik word 'n luisteraar, 'n leser en die leesproses as vanselfsprekend aanvaar. Intussen het die versweë leser na die voorgrond verskuif. Suleiman skryf verder: "*The words **reader** and **audience**, once relegated to the status of the unproblematic and obvious, have acceded to a starring role*" [1980:3]. Dat die leser nou eers sy kwota aandag in die teoretiese besinning kry, is eendersyds **vreemd** en andersyds belangwekkend vir die individuasie van **die eie aard van die literêre kuns**. Die oorspronklike belang van die gehoor en die huidige belang van die leser is veral relevant vir die verstaan van die kreatiewe krag van pyn in en deur literêre tekste. Waarom word

<sup>1</sup>Janko 1987:43.

<sup>2</sup>S. Suleiman se inleidingsartikel is "*Introduction: Varieties of Audience-Oriented Criticism*".

die bewustelike en eksplisiete teoretiese besinning oor die leser eers gedurende die tweede helfte van die twintigste as “vreemd” beskou?

#### 4.2.2 Lesersaandag vreemd?

Die hernude aandag aan die leser of ontvanger waarsonder ‘n kommunikasieproses nie volledig kan plaasvind nie, is **vreemd** as die oorsprong van die Westerse letterkunde in ag geneem word. Gedurende die ontstaansera van die Westerse letterkunde by die Grieke, was die besinning oor die impak van die teks op die gehoor van primêre belang. Hierdie fokus en besinning oor die gehoor blyk duidelik uit die werke van onder andere Homeros, Aischulos, Sophokles, Euripedes en ook Plato en Aristoteles.

Vir Homeros was dit ter wille van die gehoor, dit wil sê die luisteraars, veral belangrik om **mense lewensgetrou en oortuigend** voor te stel. Daarom het hy hulle in aksie voorgestel en van hulle lewende persoonlikhede gemaak sonder die inmenging van abstraksies of onderrig. Die lied as deel van die voorstelling was primêr gerig op luisteraars soos ook die koor in die tradisionele tragedies. In die *Ilias* vertel Helena vir Hektor dat sy en Paris die oorsaak van al die probleme van Troje is: “*Upon us Zeus set an evil doom, that afterwards we may be sung of by men to come*” [vi.357-8 in Bowra 1979:164]. Telkens is die geskiedenis **vir die volk** in liedere geïnterpreteer deur die rapsodes. In die *Odusseia* sê Alkinous, wat die luisterende Odusseus se aandoening opgemerk het terwyl hy na die verhaal van Troje geluister het: “*Were not the gods responsible for that, weaving catastrophe into the pattern of events to make a song for future generations?*” [viii.579-80 in Bowra 1979:164]. Homeros self het verder gegaan en in die lied of verhaal ‘n troos en ‘n verduideliking gevind vir die smarte en lyding van die mensdom. Helena, Hektor, Paris, Odusseus, Achilles, die helde, word draers van patrone waarvolgens opgetree word in die aangesig van katastrofe.

Al was Homeros se hoofoogmerk nie didakties van aard nie, was die *Ilias* en die *Odusseia* reeds voor die Klassieke tyd ‘n onderdeel van die onderwys. Plato het Homeros die “opvoeder van Hellas” genoem. Op die spoor van hierdie voorbeeld het die drie groot

tragedieskrywers elkeen op unieke wyse gevolg<sup>3</sup>. Aischulos se werkwyse as interpreteur en betekeniskepper in diens van die volk, is reeds in hoofstuk twee aan die hand van die Prometheusfiguur indringend bespreek. Plato se besinning en afwysende reaksie van die emosionele impak van die kuns op die gehoor en volk is alom bekend. Verder in hierdie hoofstuk in paragraaf 4.3. sal meer spesifiek aandag gegee word aan die katarsisreaksie van die gehoor na aanleiding van Aristoteles se besinning in sy *Poëtika*.

Plato se afwysende redenasie oor die slegte invloed van “poësie” in sy *Republiek X*, by implikasie die impak daarvan op die gehoor, word as oorprong vir Aristoteles se reaksie en uiteensetting van sy *Poëtika* beskou. “Literatuur” van die dag is algemeen gesien as die wyse waarop sosiale, morele, religieuse en politieke idees aan die volk gekommunikeer is. Die belangrikste plek van samekoms was die teater.<sup>4</sup> Daarom sou beweer kon word dat **die gehoor/leser<sup>5</sup> intensioneel in die skeppingsproses deur die skrywer in ag geneem is**. Die skryfproses was gefokus op die beïnvloeding van die ontvanger. In sy *Poëtika* is die “*due proportion of terror*” [Janko 1987:7, 43,45] gerig op die gehoor, soos ook die opwekking van “*pity and fear*” waardeur die “katarsis” kom. Oor “*representation*” dink Aristoteles uitgebreid. Besinning oor die poësie en die retorika<sup>6</sup> het ‘n simbiotiese bestaan gevoer omdat die primêre gerigtheid op die toehoorders was, maar die verantwoordelikheid vir die geslaagdheid van die proses berus het op die skrywer se retoriese vermoëns. Aristoteles formuleer naas ‘n *Poëtika* ook ‘n *Retorika*.

In sy boek oor *Classical Rhetoric*, verduidelik George Kennedy die oorspronge van die retoriek<sup>7</sup>, die ontwikkelinge, verskeidenheid fokusse deur eeue heen en selfs die belang wat dit steeds in die moderne tye het. Klassieke Retorika word getipeer: “*Classical*

<sup>3</sup> Vergelyk hiervoor: Aalders 1979:155-174. Gould 1990:xxiii. Gassner 1954:15-78.

<sup>4</sup> Vergelyk hier Janko 1987. Introduction, pp. x – xxi.

<sup>5</sup> Met die term toeskouer of gehoor word die ontvanger aanvanklik aangedui, aangesien die ontvanger nie aanvanklik as leser beskryf sou kon word nie. Later word na die term leser oorgeslaan, toe “die boek” merendeels as teks tussen sender (skrywer) en ontvanger (leser) begin funksioneer het.

<sup>6</sup> Vergelyk hier paragraaf 4.4 [Janko 1987: 25], afdeling 56b1, waar die belang van *Rhetoric* verduidelik word.

<sup>7</sup> Hier moet retorika grootliks in terme van die klassieke betekenis daarvan verstaan word. Die verskeie terreine waarin dit as vakgebied uitgewaai het, word nie in hierdie studie belig nie.

*rhetoric. . . is that theory of discourse developed by Greeks and Romans of the classical period, applied both in oratory and in literary genres, and taught in schools in antiquity, in the Greek and western Middle Ages, and throughout the Renaissance and early modern period*" [1987:3]. Retorika waaier uit in verskeie terreine van ondersoek, tog bly die verbondenheid aan die literêre kuns deur eeue gehandhaaf. Dis vanselfsprekend as die volgende kwaliteite van retorika in ag geneem word: "*In practice almost every communication is **rhetorical in that it uses some device to try to affect the thought, actions, or emotions of an audience**, but the degree of rhetoric varies enormously*" [1987:4 Eie beklemtoning]. Kennedy dui wel aan dat die literêre bedryf van retorika 'n sekondêre uitloper is en 'n fokusverskuiwing na die narratiewe impliseer. Die Italiaanse term "*letteraturizzazione*" impliseer hierdie proses. "*Letteraturizzazione is the tendency of rhetoric to shift its focus from persuasion to narration, from civic to personal contexts, and from discourse to literature, including poetry*" [1987:5]. In die eeue wat gevolg het op 'n ontworsteling aan die idee van die "voorskriftelikheid van die klassieke", het die fokus al meer geval op die narratief, die wyse van vertelling, vertellings oor die individu en inderdaad die gewone mens en nie meer op heersers, adelikes of hooggeplaastes nie. Gelyklopend hiermee het die gebruik van die volkstaal gewild geword. Die bevryding van die massa as 'n gelyke broederskap was die rigtende denkwys. Vir sender, teks en ontvanger het dit implikasies gehad, waardeur veral die skrywer en sy/haar rol aanvanklik die fokuspunt van besinning was.

Dit volg logies dat die klem op liriese kwaliteit, 'n belydenisaard van literêre tekste, die Romantiek, "*art for art's sake*" – dus 'n kuns wat ontspring vanuit en ter wille van die kunstenaar self, maar ook ter wille van die kuns self – noodwendig 'n breuk met betrekking tot 'n fokus op die gehoor of leser sou veroorsaak. Sosiale verbondenheid van die realisme en die naturalisme, met 'n profetiese gerigtheid, ontken nie die bestaan van die gehoor/ leser nie, maar die leser was versweë veronderstel en sekondêr in die benadering tot die skryfkuns. Deur die gang van die eeue en as gevolg van 'n soort individuasieproses van die kuns, het die retoriese kwaliteit en kapasiteit van die kuns in die agtergrond verskuif. Die estetiese kwaliteit van die kuns, die kunswerk self en die wyse waarop kuns aangebied is, het van al groter belang geword. Daarom wys Hutcheon

die volgende bekende driedeling van verskuiwende fokus uit. Sy dui daarmee die weg aan hoe van die versweë leser stelselmatig geskuif is totdat die leser nou 'n fokusposisie in die besinning in tekste en oor tekste gekry het.

Die persoon van die werklike **historiese skrywer** en sy biografie het volgens Hutcheon in die voorwoord tot haar boek, *Narcissistic Narrative* [1984:xiii], 'n belangrike rol gespeel vir interpretasie en teoretisering vanuit 'n Romantiese staanplek. Hutcheon dui verder aan dat die **teks geïsoleer en outonoom** verklaar is tydens die Modernisme. Eenduidige interpretasie soos deur die teks gesuggereer, is gedoen. Die biografiese besonderhede van die skrywer was nie meer van belang vir interpretasie nie. Daarna, met onder andere die betrekking van die leser in die skryfproses, word tydens die postmodernisme die belang van die **leser as kreatiewe**, of verbeeldingryke leser, beklemtoon. Die gebeure tussen teks en leser dra by tot die (singewende kreatiewe) interpretasieproses. Taal verkry 'n besondere prominente plek in die leesproses tydens die postmodernisme. *"If language, as these texts suggest, constitutes reality (rather than merely reflecting it), readers become the actualizing link between history and fiction"* [1984:xiv]. Tog dui Hutcheon aan dat die "produsent" (verwysende na die skrywer) nie sonder meer dood verklaar kan bly nie. *"Today, however, it is equally difficult not to feel that the balance of power has to be restored"* [1984:xv]. Hierdie inagneming van die bestaan van 'n skrywer word wel verder gekwalifiseer. *"...not as a God-like Romantic creator, but as the inscribed maker of a social product that has the potential to participate in social change through its reader..."* [1984:xvi Eie beklemtoning]. Alhoewel die skrywer instrumenteel is vir die totstandbring van die produk of teks, speel die lesers en daarmee interpreteerders en hulle kreatiewe omgang met die teks, 'n kardinale rol wanneer dit gaan oor die veranderende impak van die teks in die samelewing.

Met wydgebruikte terme soos metafiksie en selfs ook metapoësie<sup>8</sup>, waar die gesprek met die leser op die grens van oorreding beweeg, is dit te verstaan dat retoriese aspekte en beginsels opnuut om besinning in die teoretiese gesprek sal vra. Daarom word Harold

---

<sup>8</sup> Vergelyk hier Ronel Forster [2000] se ongepubliseerde doktorsale proefskrif.

Bloom se besinnings deur De Bolla [1988] getipeer as “historiese **retoriek**”. Die hernieude belangstelling in retoriek, suggereer dat daar met die besinning oor die leser, veral met betrekking tot iets soos metafiksie, meer gelet word op die verloop van die groter kommunikasieproses vanaf die skrywer, sy retoriese aansluiting by die groter gesprek en uiteindelik om die rol van die leser in die groter literêre gesprek te erken. ‘n Verskeidenheid verbande kan tussen die rol en funksie van die skrywer en die leser in die hedendaagse teoretiese besinning uitgewys word. Telkens wys teoretici op die **talende** en die **kreatiewe** funksie van die skrywer en die leser. Beide gaan op ‘n vlak **interpreterend** met die werklikheid om, waar die werklikheid ook as teks gesien en gelees kan word. Altwee speel ‘n belangrike rol in die totstandkoming van prosesse soos **parodieskepping** en **ironieskepping**. Verteller en leser word betrek by ‘n **metafiksionele** teks.

Suleiman en haar indrukwekkende reeks medeskrywers bevestig derhalwe die belang van die besinning oor die leser en die rol van die leser vandag.

#### 4.2.3 Harold Bloom oor die leesproses

Harold Bloom volg ‘n denkwyse wat op verskeie vlakke aansluit by Hutcheon se siening met betrekking tot die leser. Drie belangrike sake wat deur hom beklemtoon word in *How to Read and why* is om steeds die skrywer te erken eerder as om hom dood te verklaar [2000:28], die veranderende potensie van die leesproses [2000:21] en die belang van ironie in die leesproses [2000:25]. Aan die rol van die skrywer en die kreatiewe krag van pyn vir die skryfproses, is aandag gegee in die tweede hoofstuk van die studie. Ironie is belangrik vir die skrywer, die teks en die leser en kry daarom onder elkeen van die hoofstukke van hierdie studie ‘n plek. Die kreatiewe krag van pyn vir die leser kan nie los van die veranderende potensie van die leesproses gesien word nie, die fokus van hierdie hoofstuk. Juis daarom volg ook die nadenke oor die katarsisbegrip in hierdie hoofstuk. Bloom plaas veel nadruk op veral die verandering van die individu of die self deur die leesproses, “...*a solitary praxis, rather than an educational enterprise...*” [2000:21].



Die “*how*” en die “*why*” van die leesproses behoort volgens hom nie van mekaar geskei te word nie. Hy is versigtig om die “*pleasures of solitary reading*” te verbind aan “*the public good*” [2000:22]. Nogtans verbrei hy die effek van die leesproses op die self ook na meer as die self. “*One of the uses of reading is to prepare ourselves for change, and the final change alas is **universal***” [2000:21 Eie beklemtoning]. Voordat Bloom riglyne verskaf vir die leesproses [2000:23-29], gee hy eers erkenning aan “lesers” [2000:21-23] deur wie hy onder andere begelei is in sy “*solitary*” leesproses. Hulle is: Dr. Samuel Johnson, William Hazlitt, Sir Francis Bacon en Waldo Emerson. Sy eie leesproses is gestimuleer en belig deur hierdie kritici en lesers se leesprosesse, sy meesters, selfs al speel selfstandige nalees hierin ‘n belangrike rol. Sodanige lesers slaag “*...to practice their art in order to make what is implicit in a book finely explicit...*” [2000:19]. Daarmee sien hy die leesproses as eksplisering van wat implisiet aanwesig is; ‘n onthulling van wat nog verhul kan wees.

Hierdie onthulling raak die lewe en is nie bloot ‘n teoretiseringsproses oor literêre tekste nie. Wanneer Bloom die riglyne uitwys, reken hy dat die gerigtheid van die leesproses nie gerig is op die verbetering of verandering van jou buurman nie. Nogtans beweer hy “*A scholar is a candle which the love and desire of all men will light*” [2000:24 Eie beklemtoning]. Die meer algemene proses en impak van lees, kry egter eers gestalte vanuit ‘n gerigtheid van die individu “*...to become wholly ourselves...*” [2000:20]. Hierdie proses voltrek hom wanneer “*...one nature wrote and the same reads...*”. “*Practically that means, first find Shakespeare, and let him find you*” [2000:22].

Bloom plaas met ‘n vraag die belang van die **leesproses** binne die kader waar die **mens betekenis soek vir pyn** : “*Information is endlessly available to us; where shall wisdom be found? If you are fortunate, you encounter a particular teacher who can help, yet finally you are alone, going on with further mediation. **Reading well** is one of the great pleasures that solitude can afford you, because it is, at least in my experience, **the most healing of pleasures***” [2000:19]. Hierdie soort uitspraak impliseer van die prosesse wat Aristoteles aanraak wanneer hy verwys na die katarsis wat deur tragedie bereik word in die gehoor. Pyn en plesier het aldus Aristoteles ‘n samewerkingsooreenkoms deur die

opgevoerde en aangehoorde tragedie (die destydse ontvangersproses). Dit is egter nie ‘n oppervlakkige en vervlietende soort plesier nie. Bloom praat van “*Yet the strongest, most authentic motive for deep reading . . . is the search for a **difficult** pleasure*” [2000:29 Eie beklemtoning].

Bloom wys verder die pragmatiese en ervaringsbelang van die leesproses uit: “...*that we need to know ourselves better; that we require knowledge, not just of self and others, but of the way things are...*” [2000:29] en verder “*Literary criticism, as I have learned to understand it, ought to be experiential and pragmatic, rather than teoretical*” [2000:19]. Die leesproses het implikasies vir die manier waarop mense leef. Daarom is die nut van lees vir Bloom onder andere om die mens voor te berei vir verandering [2000:21].

Hierdie benadering tot die leesproses deur Bloom het duidelike implikasies vir die lewensverandering of groei. Bloom verwys na “*wisdom*” en dat literêre kritiek, wat ook betrek word op die leesproses self, eerder gerig is op ‘n “*experiential and pragmatic*” uitkoms. Hutcheon weer praat van “...*potential to participate in social change through its reader...*” [1984:xvi] wat ook duidelik opgevang word in ‘n later werk wanneer sy verwys na wat sy noem die “*politics of irony*” in haar boek *Irony's Edge* [1995]. In *The Theory of Parody* [1985] handel die hoofstuk “*The pragmatic range of parody*” ook oor die etiese implikasies van parodie wat deur die leser op kreatiewe wyse in die teks ontmoet word. Beide Bloom en Hutcheon wys op die verandering wat die leesproses by die mens kan bewerkstellig. Daarom noem Hutcheon pertinent in haar boek oor parodie “...*the art forms of our century have been **extremely and self-consciously didactic**, and seem to be getting more so...*” [1985:3 Eie beklemtoning]. Hutcheon dui in haar werk oor metafiksie, oor parodie en ironie telkens die belangrike rol van die leser aan vir die geslaagdheid van enige didaktiese moontlikhede in ‘n literêre teks of op die breër vlak van die kuns, in die geheel waaronder ook die argitektuur geld.

Die huidige belang van die leser het duidelike kenmerke. Anders as by die ou Grieke is dit nie **die volk** wat as ontvanger, die toenmalige hoorders, gesien word nie. Die lesersposisie word veral deur akademies ingeligte persone opgeëis. Waugh noem haarself ‘n

leser in *Practising Postmodernism Reading Modernism* [1992:vii], terwyl die titel dieselfde suggereer. Bloom verwys na sy leermeesters Dr. Samuel Johnson, William Hazlitt, Sir Francis Bacon en Waldo Emerson en ook Walter Pater, Thomas De Quincey, en Virginia Woolf almal as lesers<sup>9</sup>. Hy tipeer homself ook as leser. Die leesproses impliseer kreatiwiteit [Hutcheon 1994:3]. Metafiksionele tekste, parodie en ironie dwing die leser tot deelname, “...engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its [die teks] co-creation...” [1984:7].

#### 4.2.4 Enkele afleidings

Enkele belangrike afleidings vir die res van hierdie hoofstuk kan vanuit hierdie kriptiese verduideliking gemaak word. Die gehoor (leser) het in die antieke literêre kommunikasie proses aanvanklik ‘n kardinale rol gespeel. Die versweë en agtergrondrol wat mettertyd in die teoretisering oor die skryfproses ten opsigte van die leser ingetree het, kan egter wel as ‘n noodwendige, maar ook ‘n noodsaaklike proses beskou word. Daardeur is ruimte geskep vir ‘n huidige omvattende besinning, aandag en ontwikkeling van elkeen van die drie komponente, sender, teks en leser, van die kommunikasieproses op literêre gebied.

Na aanleiding van Hutcheon se driedeling sou ‘n mens met reg kon sê: Die wisselende fokus vanaf die persoon van die skrywer, tot die latere fokus binne ‘n modernistiese objektiewe benadering op die outonome teks en uiteindelik tans op die leser en sy wisselwerking met die teks, het ‘n historiese voorspel gehad. Dit is beredeneer in die eerste deel van hierdie afdeling. Gedurende die vroegste en die klassieke tye was die taak van die skrywer, nie noodwendig sy persoon nie, van kardinale belang. Die skryfproses of skeppingsproses van tragedies en liedere (soos in Homeros se werk en die drie groot tragedieskrywers) het ‘n belangrike rol gespeel in die tekste self, maar ook in teoretiese besinnings soos by Plato en Aristoteles. Hierdie soort nadenke sal weer aan bod kom in die bespreking van die verskillende perspektiewe op Aristoteles se katarsisbegrip wat nou volg.

---

<sup>9</sup> Alhoewel Bloom ingeligte lesers as meesters ken, wil hy nie ‘n akademiese en teoretiese leesproses soos wat aan universiteite geleer word, beklemtoon nie. Hy lê veel klem op die praktiese belang vir die groei en die ontwikkeling van die leser tot selfontwikkeling, die vind van die self.

### 4.3 Katarsis

#### 4.3.1 Inleidend

In hierdie studie en veral in hierdie hoofstuk waarin op die kreatiewe krag van pyn tussen die ontvanger/leser en teks gefokus word, is 'n begrip soos katarsis wat volgens Aristoteles deur die tragedie/teks in die gehoor (ontvanger/leser) bewerkstellig word, van kardinale belang. Ook is daar klaarblyklik vir Aristoteles 'n duidelike verband tussen pyn, emosies van medelye en skrik, patos en suiwering deur katarsis. Derhalwe volg 'n kort besinning oor katarsis en die werking daarvan op spoor van Preminger [1965:106-108], Wilpert [1969:382], Aalders [1979], Janko [1987:ix-xxvi] en Henn [1956: 9-25].

Die Griekse woord *katarsis*, wat wel so in Afrikaans gebruik word, word vertaal met “*reiniging, suiwering*” en in Engels met “*purgation, purification*”. 'n Gesprek word gevoer vanuit die een en twintigste eeu met Aristoteles se *Poëtika* ter besinning oor die kreatiewe krag van pyn vir die wisselwerking tussen leser en teks. Die verskeidenheid perspektiewe op wat katarsis beteken en behels en hoe dit funksioneer, gee 'n diverse kyk op die verskillende moontlikhede van wisselwerking tussen sender en ontvanger, skepper en gehoor/leser. Geen enkele of finale proses wat tussen teks en leser plaasvind, word verkies nie. Aansluiting word gevind by die breë perspektief van Hutcheon en Bloom, naamlik **dat verandering moontlik** is op grond van die ontvangsprozesse en of liewer die leesgebeure.

#### 4.3.2 Aristoteles en katarsis

In sy *Poëtika* verduidelik Aristoteles die werkinge van die tragedie<sup>10</sup> [ hoofstuk 6, 1449b]: “*Tragedy [. . .] by people acting and not by narration; accomplishing by means of pity and terror the catharsis of such emotions...*” [Janko 1987: 7 – “3.1 The definition of tragedy”]. In T.S. Dorsch se vertaling van Aristoteles se *Poëtika* haal hy ook die frase in die voorwoord aan: “*by means of pity and fear bringing about the purgation of such emotion*” [1965:16]. In die bekende hoofstukke 13 en 14 van die *Poëtika* verduidelik

<sup>10</sup> Met verwysings na **die tragedie** word telkens die klassieke tragedie bedoel soos beoefen in antieke Griekeland. 'n Tragedie verwys na 'n werk wat in die algemene omgang as 'n tragiese werk gereken word.

Aristoteles wat hy met “*pity*<sup>11</sup> and *fear*<sup>12</sup>” bedoel. Die bogenoemde aanhaling waarin die verwysing na katarsis voorkom, word egter as een van die mees kontroversiële en aangehaalde frase van Aristoteles beskou, met “katarsis” die durende term onder debat. ‘n Belangrike rede vir die debat, is die verlies van tekste waarin Aristoteles die katarsisbegrip presiseer. Tog verwys Aristoteles in sy beskikbare tekste na die verduideliking van katarsis elders. Daaruit blyk die belang wat Aristoteles in die geheel heg aan die katarsiskonsep. Huidige besinning oor katarsis en die betekenis en funksionering daarvan word terug herlei na afleidings uit Aristoteles, Plato en andere se gebruik daarvan. Telkens word in ‘n nuwe era en konteks opnuut besin oor “katarsis”.

**Plato** was bewus van die krag van **emosies**. Hy het ‘n vermyding en **onderdrukking** (sublimasie) van die opwekking van emosies bepleit om die vernietigende krag daarvan te ontkom. **Aristoteles** het ‘n **herleiding** van die emosies bepleit, by wyse van tragedies waardeur die emosies juis opgewek word. Hierdie gebeure skakel ten nouste met die religieuse gebruike en perspektief van die antieke Grieke. Binne die Griekse perspektief het “drama” nie bloot soos vandag “menslike handeling” beteken nie. Met drama is verwys na ‘n “*heilige gebeuren, liturgie*”. Met “tradies” is nie bedoel “*heroïsche ondergang en ontroostbaar leed, maar: religieuse zang*” [Aalders 1979:116]. Aalders verduidelik katarsis in die lig hiervan as “...*een reiniging en uitzuivering (katharsis) is van alle drogbeelden, alle ideologieën...*” [1979:301] en verder as “...*de therapeutische en bewustmakende werking...*” [1979:303] soos deur die drama heen kan plaasvind.

#### 4.3.3 Literêre kontekstualisering van katarsis

In Preminger [1965:106] word die werking van katarsis in die tragedie beskryf na aanleiding van Aristoteles as uitgangspunt en regulatief en wel op ‘n tweeledige wyse.

<sup>11</sup> “*Pity*” is dit wat ons voel wanneer ons toekyk hoe iemand anders ongelukke ervaar ver buite wat hy verdien [Gould 1990:50]. Henn haal in sy *The Harvest of Tragedy* [1956:4] Butcher se vertaling uit *Poetics*. XIII. 2. in die verband op die volgende seggende wyse aan: “*for pity is aroused by unmerited misfortune*”. Henn [1956: 13] gee ook Bergson en Kierkegaard se omskrywings van “*pity*”.

<sup>12</sup> “*Fear*” is dit wat ons voel wanneer ons ‘n ooreenkoms raaksien tussen die slagoffer en onself. Hiervoor is Henn [1956:13] verder verhelderend: “...*fear (is aroused) by the misfortune of a man like ourselves.*” Henn [1956:12] gee vier moontlike oorspronge of voorbeelde van vrees. Vergelyk ook Morris [1993:261]. Carol Oates skryf in haar [1972:60] “*Artists built around violence, around death, . . . at its base is fear*”. “*‘Terror,’ as Joyce reminds us, ‘is the feeling which arrests the mind in the presence of whatsoever is grave and constant in human suffering’*” [Steiner 1978:164].

Eerstens word emosies van “*pity and fear*” deur die tragedie geëvokeer en tweedens word deur die herleidingsproses weg van direkte eie ervaring, genesing en ontlading bewerkstellig. Hiermee sluit hy op ‘n baie basiese vlak aan by wat Aalders as die antieke werking van die drama uitwys. Voorts word die tweeledige linguistiese erfenis in Preminger dienstig gemaak vir ‘n verstaan van kataris. Die term “*katarsis*” is veral met betrekking tot die Antieke Mediese terrein gebruik, maar ook in die religieuse spreke. Vanuit Hippokrates se Mediese Skool het *katarsis* ‘n spesifieke betekenis gehad<sup>13</sup>. Wanneer daar ‘n oormaat van liggaamlike elemente opgebou het, het ‘n siektetoestand ingetree. Die proses van balansering deur ontlasting van die oortollige produkte ten einde die balanse te herstel, is as *katarsis* beskryf. Aristoteles moes hierdie perspektief op die psige via die emosionele balanse, aldus Preminger in die uiteensetting, in gedagte gehad het.

Vir die religieuse betekenis van *katarsis*, word in Preminger [1965:107] veral verwys na Plato, Aristoteles se leermeester, se dialoë en leringe. In *Phaedo* verklaar Plato dat *katarsis* plaasvind wanneer daar so ver as moontlik ‘n skeiding tussen liggaam en gees bewerkstellig word. Die fokus vanuit die liggaam skuif al sterker na die gees, sodat die gees van die liggaam bevry kan word. In die lig van die mediese beeld en religieuse perspektief, volg ‘n nuwe emosionele perspektief gerig op die psige.

Uit tragiese lyding volg wysheid en hieraan word uitdrukking gegee deur die bekende Griekse persepsie: die mens as “*pathei mathos*”<sup>14</sup>, dat *die mens deur lyding leer*, soos die koor in Agamemnon sing. Aalders wys selfs daarop dat Aristoteles [In: Synesius, *Vita Dionis*, 10] hierdie grondwet soos volg onder woorde gebring het: “ ‘*De inwijdelingen ondergaan geen leerproces, maar een lijdensproces, om in de rechte gemoedsgesteldheid gebracht te worden*’ (niet *mathein*, doch *pathein*)” [1979:215]. In die Griekse wêreld was die frase en betekenis as vanselfsprekend aanvaar, terwyl dit vandag veel meer problematies is.

<sup>13</sup>S.H. Butcher 1951:253. Aalders [1976:139 en 142] maak melding van hierdie oorsprong van die betekenis van die *katarsis*begrip vanuit die gangbare mediese perspektief.

<sup>14</sup>Oor die diepliggende sleutelkonsep van “*pathe mathos*” is deur die eeue op velerlei wyses besin. Vergelyk enkele verwysings daarna: Thomas Gould 1990:xxiv; 37. Aalders 1979:224.

Aristoteles se katarsisbegrip as ‘n *cause célèbre* is meer dikwels in die geskiedenis deur kritici gehandhaaf as teengestaan. Dit word telkens aangepas en dienstig gemaak vir nuwe denkraamwerke. Janko [1987:ix] wys uit dat Aristoteles se *Poëtika* vanweë die herontdekking en vertaling daarvan eers weer in ongeveer 1500 algemeen beskikbaar geword het en gevolglik wyd gelees en bestudeer is. Gedurende die Italiaanse Renaissance het skrywers soos Minturo (*The Art of Poetry*, 1563) en Castelvetro (*Poetica d'Aristotele volgarizzata e eposta*, 1570) daarom opnuut sterk aangesluit by Aristoteles se uiteensettings. Die fokus van katarsis het egter gelê op suiwering “plesier deur *pathē*” by die aanskouing van die tragedie.

‘n Honderd jaar later laat **Racine** en **Corneille** ‘n sterk morele klem op katarsis val. Na die aanskoue van die wandade in die drama, sou die gehoor hulle self weerhou van soortgelyke dade. Hulle het dus ‘n “moraliserende suiwering” ondergaan. Corneille (*Discours sur le poème dramatique*) het egter die werking van medelye en vrees van mekaar geskei. Deurdat die toeskouer medelye ervaar met die ongeluk van andere, ontstaan daar by hom ‘n vrees dat hy dieselfde kan oorkom en wek die ongeluk en lyding ‘n begeerte om dit te vermy.

Diderot en die Ensiklopediste distansieer hulle nog meer van die klassieke werkinge van die tragedie. In hierdie era is verhewe helde, adelikes, vervang met ‘n fokus op die gewone man se lyding. Voltaire skryf hieroor in sy *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, dat nie meer konings nie, maar die burgers nou die helde is. Die nuwe vorm van katarsis is gebaseer op trane wat alle bevolkingslae saambind en die grense in die broederskap afbreek. Die wekroep is immers *égalité et fraternité*!

Die Duitser **Lessing** gee veral in sy beroemde literêre werk, *Laokoön* (1766), ‘n manjifieke uitbeelding van die kreatiewe krag van pyn vir die skeppingsproses en die noodsaaklike samewerking tussen medelye en vrees vir katarsis. In sy *Hamburgische Dramaturgie* (1768) beklemtoon Lessing opnuut die etiese en moraliserende werking van katarsis gerig op deugdelikheid met medelye as belangwekkende deug. Medelye as basis vir ‘n gevoel van medemenslike verbondenheid en vriendskap, moet duidelike toepassing

vind. Aalders [1987:125], op spoor van Hannah Arendt, wys uit dat die medelye gegaan het oor “...*les malheureux et les misérables* [...] *de uitgestoten, de onderdrukten, de vervolgd en vernederden, de uitgebuiten* [...] *in de stukken van Voltaire, Lessing, Schiller*”. Die Griekse katarsisbegrip het ‘n politieke en sosiale inhoud gekry om die mens solidêr te laat voel met die proletariaat. Die dramas het instrumente van die revolusie geword.

Tog lê Lessing vir die proses van reiniging om plaas te vind, veel klem op die “*due measure*”, dit wil sê nóg te veel medelye en vrees, nóg te min medelye en vrees. Deur die gepaste maat van medelye met die held, word toepaslike vrees in die toeskouers opgewek. In sy essay “*On Tragic Art*” (1792) beklemtoon ook **Schiller** die hoeveelheid medelye en vrees wat uitgebeeld behoort te word. In sy “*On the Sublime*” (1801) plaas Schiller die klem op vorm. Die mees geslaagde tragedie word gemeet aan vorm en nie aan inhoud nie.

**Schopenhauer** (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819) stel die proses van katarsis in die tragedie gelyk aan ‘n geïdealiseerde universele ervaring van medelye. Vir hom is die drama “...*de mees objektiewe, de volmaakste en de moeilikste vorm van poëzie*...” [In: Aalders 1987:127]. Wimsatt [1957:562] haal hom aan: “...*scientific knowledge does not reveal that reality. But the knowledge that art gives is impractical, and that is its glory. Tragedy gives us an insight into the heart of the mystery, into the nature of evil, which is the nature of reality and hence of the Will*”. Die universele kwaliteit van uitbeelding in die drama, eerder as die fokus op onbenullige detail soos by geskiedskrywing, is vir hom die waarderenswaardige. Wanneer die mens in moeilike omstandighede kom, soos uitgebeeld in ‘n drama, word die dieptes van sy gemoed ontsluit en word dit sigbaar in sy woorde en handeling. Vir Schopenhauer vind katarsis of reiniging daar plaas waar die mens gesuiwer is van die lewenswil en die individualiteitsbeginsel. Om daarby uit te kom, moet die mens gestroop word van ‘n sluier van skyn wat bedrieglik inwerk op die mens se insig.



**Goethe** (*Nachlese zu Aristoteles' Poetik*, 1827) betrek katarsis nie op die toeskouers nie, maar eerder op die drama en die estetiese afronding en kompensasie van die kunswerk self. Vir hom geld die beginsel van kuns ter wille van kuns alleen. Derhalwe sluit hy in sy besinning oor Aristoteles nie aan by politieke of sosiale oogmerke nie. Verder spreek hy hom sterk uit teen enige sedelike werking van die kuns. Kuns wil mense onrustig maak en in die menslike hart ongekeende gevoelens opwek. Vir Goethe moes ook die tragedie pure kuns wees [Aalders 1979:126-7].

Trou aan die uitgangspunt van sy groot aanvangswerk, *The Birth of Tragedy*, 1872, vind katarsis vir **Nietzsche** plaas in die komplementerende simbole van die ekstatische gees van die Dionisiese en die kunstige vormgewing van die Apolliniese. Die metafisiese troos wat die Griekse tragedie gegee het, is verarm deur die afwatering van die musiek en die koor. "*You, my friends, who believe in Dionysiac music, also know what tragedy means to us. In tragedy the tragic myth is reborn from the matrix of music. It inspires the most extravagant hopes and promises oblivion or the bitterest pain*" [2000:115]. Hiermee staan Nietzsche teenoor Schopenhauer. Katarsis is vir hom nie die "*Quietiv*" van die lewensbegeerte nie. 'n Dionisiese lewensekstase in die mens, is draer van heling en katarsis.

**Milton** reageer in sy voorwoord tot *Samson Agonistes* (1671) op Aristoteles se katarsisbegrip. Katarsis funksioneer volgens die homeopathiese beginsel. Soos in die mediese werklikheid, word melankolie deur melankolie, suur deur suur en sout deur sout geneutraliseer. Vir **Wordsworth** het suiwering daaroor gegaan dat lesers "...*humbled and humanized...*" moet word. Mense moet gesuiwer word van vooroordele en blindheid vanweë skyn sofistikasie en hoogmoed.

Uit hierdie verskeidenheid interpretasies en toepassings van wat onder katarsis verstaan kan word, is dit duidelik dat die draende beginsel by almal die van **verandering** is. Die wyse of gerigtheid van verandering korrespondeer telkens met 'n eie siening van die lewe, die mens en die belang van kuns of die kunswerk vir die individu, die leser of in die samelewing as sodanig

#### 4.3.4 Klassici en katarsis

Heel duidelik het hierdie verskeidenheid van literêre en poëtiese inkledings van Aristoteles se katarsisbegrip nie die oogmerk om die oorspronklike bedoeling op te diep en te beaam nie. Hierdie oogmerk word eerder deur Griekse Klassici<sup>15</sup> nagestreef.

**Jacob Bernays**<sup>16</sup> neem sy uiteensetting van die katarsisbegrip vanuit 'n mediese hoek. Tot onlangs is dit grootliks gehandhaaf as die mees aanvaarbare verklaring.<sup>17</sup> Bernays gebruik veral Aristoteles se *Politics VIII* 7.134a4-16. Katarsiese liedere word volgens Aristoteles gebruik om mense te genees wat aan histeriese emosionele uitbarstings ly. Bernays verduidelik dat die mens op soortgelyke wyse genees kan word van onaanvaarbare emosies deur die aanskoue van 'n tragedie. So gelees, volgens Janko, bestaan die gehoor uit emosioneel onstabiele mense, terwyl Aristoteles sy toeskouers teken as normale deursnee mense. Janko gee op grond van sy navorsing oor minder bekende tekste van Aristoteles 'n ander perspektief.<sup>18</sup>

Aalders kontrasteer die Klassici se benadering tot die katarsisbegrip met dié van die grootste groep skrywers en meer literêre benaderings. Laasgenoemde het die aanpassing van die tragedie en die kuns as uitgangspunt. Derhalwe neem hulle hul vertrekpunt vanuit die mens en die kuns.

Vir sy verduideliking sluit Aalders [1979: 137 –141] grootliks aan by Walter F. Otto se redenasies. Otto praat van die anti-humanistiese karakter van die Griekse tragedie teenoor die moderne, westerse drama van 'n Shakespeare en 'n Goethe, waarin die mens alleen maar homself ontmoet. Vir Otto daarenteen is die fokus van die Griekse tragedie *epifanie*, godsverskyning of teenwoordigstelling van die godheid. Daarom maak hy veel van die *peripeteia* (omslag) wat die hele digwerk beheer. *Peripeteia* stuur nie af op 'n ondergang nie, maar op 'n deurtog en oorgang (*pascha*).

<sup>15</sup> Onder andere U. von Wilamowitz-Moellendorf, A. Lesky, H.D. F. Kitto, S.H. Butcher, G.F. Else, A. Rostagi, Gilbert Murray. Walter Otto en Kurt von Fritz kan vanuit die hoek gelees word.

<sup>16</sup> “*Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie*”, 1858.

<sup>17</sup> Janko 1987: xvi. Vergelyk ook Gould [1990:49] se uitgebreide voetnoot en sistematiese verduideliking van Bernays se argumente.

<sup>18</sup> Vergelyk 4.3.6. van hierdie hoofstuk.

#### 4.3.5 Henn se groeperende metabenadering

Henn [1956:14 e.v.] katagoriseer die interpretasies van katarsis. Hy onderskei 'n negetal hoofinterpretasies wat aan katarsis gegee is. Freytag se teorie word getipeer as een van "Genietlike Veiligheid" wat aansluit by Aristoteles se idee van plesier wat deur die tragedie, die pyn van ander, verskaf word. Gedramatiseerde pyn verskaf afstand en is daarom veiliger as pyn wat self deurleef moet word. Trane oor gedramatiseerde pyn vloei makliker. Hierdie soort reaksie word dikwels met die volgende seggende spreuk verduidelik: "*There but for the Grace of God go I.*"

Beide I.A. Richards en James Joyce se teorieë kan as Teorieë van Balanserende Kragte benoem word. Richards se verduideliking fokus op die psigologiese en Joyce s'n op die filosofiese. Richards sien "*pity*" as 'n dryfkrag om voort te gaan en "*fear*" as 'n impuls om terug te val. Wanneer die dryfkrag [*"pity"*] en die terugtrekkende krag [*"fear"*] gelyktydig plaasvind, balanseer die twee kragte mekaar en vervang dit 'n oormatige emosionaliteit. Richards tipeer die twee emosies as dominant, maar hy erken wel die bestaan van ander emosies, wat vrae oor die omvattendheid van sy teorie laat ontstaan. Joyce sluit aan by Richards se perspektief. Joyce beskryf "*pity*" en "*fear*" soos volg: "*Pity is the feeling which arrests the mind in the presence of whatsoever is grave and constant in human suffering and unites it with the human sufferer*". "*Terror is the feeling which arrests the mind in the presence of whatsoever is grave and constant in human suffering and unites it with the secret cause*".<sup>19</sup>

Joyce tipeer die tragiese emosies op grond van Aristoteles se twee onderskeidings as 'n gesig wat na twee kante toe kyk. Daar word gelyktydig gekyk na vrees en medelye. Wanneer vrees en medelye gepaard gaan met 'n estetiese emosie wat deur estetiese werke opgewek word, word die "*mind*", die fakulteit van nadenke beset en verhef bo begeerte en veragting ("*desire and loathing*"). Begeerte spoor aan tot verwerwing of besit. Veragting spoor aan om iets agter te laat of weg te gaan van iets. Volgend Richards verhef die estetiese emosie die mens bo begeerte en veragting.

<sup>19</sup> Joyce uit sy *A portrait of the Artist as a Young Man*. 2005: 211.

Henn noem die vierde teorie die Inentingsteorie. Daarvolgens voorkom klein dosisse hanteerbare emosies, soos met dramatiserings verskaf word, dat die mens hom besondig aan gevaarlike emosionele obsessies. Tragedies word daarvolgens gesien as 'n ritueel van profilaksis. Soos wat 'n gereelde program van inenting met klein dosisse van die pokkekiem die liggaam help om 'n weerstand teen die siekte op te bou, help matige hoeveelhede passie in gekontroleerde en afstandelike omstandighede mense om nie die prooi van 'n oormaat van dieselfde passie te word nie.

Omdat luisteraars of lesers deur die aanskouing van die omvangryke lyding en pyn van ander mense en groepe bewus word, help dit hulle om hulle eie klein en matige lyding in die regte perspektief te sien. Hierdie teorie oor katarsis noem Henn die Reduksie tot Maat teorie. Individue raak bewus van hulle eie geringe posisie in die groter geheel. Gevolglik kan hulle hul eie pyn makliker relativer en minder ernstig opneem. Browning verwoord dit treffend in "*Aristophanes' Apology*":

*" Small rebuked by large  
We felt our puny hates refine to air,  
Our prides as poor prevent the humbling hand,  
Our petty passion purify its tide "* [In Henn 1956:15]

Groot katastrofes soos die val van die *Twin Towers* op 11/9, die Tsoenami van Desember 2004, Orkaan Katriena oor New-Orleans wat op televisie gedramatiseer word en 'n belewing van die grootsheid van die natuur wanneer 'n mens bergklim, op die see vaar of hoog met 'n vliegtuig reis, het 'n soortgelyke effek van relativering en perspektiefskepping.

Die Sadisties-Masochistiese teorie en die *Schadefreude* teorie berus beide op Aristoteles se oënskynlik teenstrydige opvatting dat die uitbeelding van ander se lyding aan toeskouers plesier kan verskaf. Die skadukant van 'n katarsis van emosies is dat toeskouers of 'n leser voordeel behaal uit die pyn van ander. Die Mite-Rituele teorieë is reeds in die tweede hoofstuk van die studie aan die hand van die Prometheusmites aangeraak. Mites, dit wil sê die verhale waarin die gode se betrokkenheid by die mensdom en die werklikheid verduidelik en verklaar word, word in rituele soos

vrugbaarheidsrituele op die ritme van die seisoene herhaal ten einde die gewenste effekte tot stand te bring.

Henn noem die negende teorie Lucas se Teorie op grond van Lucas se boek *Tragedy*.<sup>20</sup> Lucas is van mening dat die hoofoogmerk van die tragedieskrywer nie intensioneel die reiniging van emosies is nie. Nóg is teatergangers se intensionele doel met die bywoning van 'n tragedie een van reiniging of terapie. Tragiese dramas word geskryf om plesier te verskaf. Teatergangers besoek die teater met plesier as oogmerk en wel in Lucas se taal "*to satisfy in certain ways our love of beauty and of truth, of truth to life and about it*" [Henn 1956:16]. Lucas beweer op grond van die soort siening dat daar nie werklik so iets soos die katarsiese effek is nie.

#### 4.3.6 Janko se klassisistiese perspektief

Soos reeds genoem, gee ook Janko 'n ander perspektief op katarsis as die gangbare mediese verklaring van Bernays. Janko dui aan dat sy verduideliking van katarsis ook die beskikbare fragmente van die verlore *Poëtika II* en die *On Poets* as verwysings gebruik. Daarvoor is die *Herculaneum papiri* opnuut bestudeer en vertaal. Verskeie ander navorsers<sup>21</sup> het al die tendense van interpretasie soos aangebied deur Janko, gesuggereer.

**Aristoteles se *Poëtika* word wyd gesien as 'n antwoord op Plato se negativerende afwysing van Poësie op grond van die emosionele impak daarvan.** Plato het klem gelê op die irrasionele aard van emosies. Aristoteles daarenteen verduidelik in sy *Ethics* III 8. 1115b11-20 dat dit noodsaaklik is om die toepaslike emosie in 'n aanvaarbare graad te ervaar. Sodanige wyse waarop emosies ervaar word, help om die regte keuses te maak. Te veel vrees skep lafhartigheid; te min vrees, veroorsaak oormoedige en dwase optrede. Korrekte en gepaste keuses en optrede skep deugdelike karakters. Deur die digkuns (tragedie) kry die mens die kans om die toepaslike emosie aan te leer, sonder dat hyself met soortgelyke situasies in die werklikheid gekonfronteer hoef te word. Daarom word

<sup>20</sup> F. L. Lucas 1927.

<sup>21</sup> Vir Janko is die feit dat S. Halliwell [1995 (1986)] ook 'n soortgelyke lyn as hyself gevolg het, 'n soort bevestiging van sy perspektief. Janko het sy hipotese ontwerp sonder dat hy Halliwell se hipotese onder oë gehad het. Hulle het dus onafhanklik van mekaar tot 'n soortgelyke gevolgtrekking gekom.

vir 'n lang tyd na Aristoteles ook nog veel gemaak van die opvoedende en morele funksie van die digkuns.

Samevattend kan die katarsiese proses dan soos volg verduidelik word: Aristoteles aanvaar die krag van emosies en derhalwe die rol van katarsis. Daarom beklemtoon hy dit in sy definisie [49b27] van tragedie. Hy verduidelik kripties in sy *Politics* [VIII 7. 1341b37-40] na aanleiding van die gebruik van musiek wat hy onder katarsis verstaan en belowe 'n uitgebreide verduideliking in sy *Poëtika*. Omdat hierdie belofte nie nagekom word in die beskikbare gedeeltes van die *Poëtika* nie, word aanvaar dat dit in die verlore tekste gedoen is.

Vir Aristoteles was die opwekking van emosies en voorstelling ("*representation*") ten nouste verweef met sy teorie [Janko 1987:xvii]. Hierdie perspektief blyk veral uit Aristoteles se uitspraak dat die digter van tragedies se doel is om plesier te verskaf deur die voorstelling van "*pity*" en "*terror*". Beide medelye en vrees kan as pynlike emosies beskou word, maar dit hang baie af van **die rede waarom** 'n mens dit ervaar. Daar kan afgelei word dat Aristoteles 'n onderskeid moes gemaak het tussen die ervaring van die emosies as outentiek en deel van 'n eie lewe en andersyds as 'n ervaring van die emosies op grond van 'n voorstelling in 'n drama. Eersgenoemde ervaring is intens sleg, terwyl die tweede wel kan plesier verskaf. Die effek van die emosies verskil gevolglik radikaal, soos ook die oorsprong verskil. Aristoteles dui verder aan, dat as die plot van 'n drama korrek saamgestel is, sal dit in die toeskouers die korrekte emosie tot gevolg hê, wat in die geval van tragedie, medelye en vrees is. As die plot egter swak gekonstrueer is, sal dit verkeerde emosies soos skok en afkeer (53b36) veroorsaak. Skok en afkeer is die teenoorgestelde van katarsis ("*cleansing or purification*"). Katarsis in kontras met afkeer is gevolglik nie 'n toevallige toevoeging tot Aristoteles se teorie nie, maar 'n essensiële deel daarvan.

Dis veel makliker om op grond van die voorstelling soos in dramas die korrekte emosies en reaksies te leer as om self die dikwels gevaarlike ervarings in die lewenspraktyk te

moet deurgaen. In sy *Politics*<sup>22</sup> VIII 5.1340a14-25, verduidelik Aristoteles die werkinge van musiek. Daarvolgens het musiek (en so ook poësie) drie voordele, naamlik die opvoeding van kinders, katarsis en vermaak. Derhalwe kan afgelei word dat die digkuns 'n opvoedkundige en 'n morele funksie vervul het. Alhoewel dit oënskynlik kan voorkom of dit weinig te doen het met katarsis, dui werke van Procles, die genoemde *Testimonium C(ii)*, en die nuwe teks *Herculaneum*, sowel as die *Tractatus Coislinianus* die teendeel aan. Die proses van katarsis werk dieselfde by historiese en normale mense. Dit werk homoeopaties deur die emosies op te wek waarvan die persoon gereinig moet word.

As die lesing van Aristoteles se katarsisbegrip so aanvaar word, pas die ander voordele daarby in. Tragedie is dan 'n vorm van vermaak. Dit leer die mens ook die korrekte emosie en intellektuele reaksie op aksies wat voorgestel word. Hierdie toepaslike reaksie op emosies is op sy beurt belangrik vir die ontwikkeling van deug en 'n sterk karakter. Hierop is katarsis vir Janko die verbintenis tussen opvoeding en vermaak en dit het sterketiese ondertone. Katarsis sou getipeer kon word as die gebeurde in die gemoed van die toeskouers/ lesers tussen die etiese en die estetiese<sup>23</sup>. Met so 'n perspektief op Aristoteles se bedoeling met katarsis, beantwoord Aristoteles Plato op gesofistikeerde en subtiële wyse. Die katarsiese proses van byvoorbeeld tragedie, kan uit die redenasies afgelei word, werk soos volg: Deur die voorstelling van medelye wekkende en vreesskeppende en ander pynlike gebeure, wek tragedie medelye, vrees en ander pynlike emosies in die gehoor. Hierdie emosies word by elke individu na gelang van sy emosionele kapasiteit gewek. Omdat hierdie emosies op gematigde en onskadelike wyse gewek en geoefen word, bring dit die gehoor nader aan 'n toepaslike reaksie op die emosies. So groei deugdelikheid in hulle karakters. Met die verligting van die emosies, ervaar die toeskouers plesier. Komedie werk op dieselfde wyse ten opsigte van die emosies.

#### 4.3.7 Die leser en katarsis

Die wye verskeidenheid perspektiewe op wat Aristoteles met sy katarsis deur “*pity*” en “*fear*” bedoel het, lei nie tot 'n finale verklaring van wat Aristoteles presies bedoel het

<sup>22</sup> Die vertaling van die *Politica* kry die benaming van *Testimonium A(i) on catharsis*.

<sup>23</sup> Hieraan wy Kierkegaard [1971] 'n opstel, opgeneem in die vertaling van sy werk as *Either Or II*.

nie. Hierdie mees bespreekte frase van Aristoteles help veel eerder as vertrekpunt om op kreatiewe wyse betekenis in elke nuwe tyd te skep. Die verskeie perspektiewe trek deur hierdie bespreking bloot die moontlike funksies en effekte van 'n teks waarin pyn 'n belangrike rol speel vir die leser oop, maar ook vir die aanbiedingswyse van die verteller. **Daar kan wel tot die gevolgtrekking gekom word, dat tekste 'n impak het op die leser en gehoor.** Blykens Aristoteles se uitspraak, is hierdie impak op die leser of gehoor, anders as binne Plato se siening, veral **van opbouende en helpende aard en waarde.** Dit is daarom van **veranderende aard.** Die verskeidenheid perspektiewe op wat die katarsis van emosies behels, open 'n tafereel van moontlikhede. In 'n besinning oor katarsis wat reiniging tot gevolg het, moet in gedagte gehou word dat reiniging nie vertroosting is nie, maar **eerder die moontlikheid tot verandering inhou wanneer insig ontstaan.** Dit wil sê wanneer dit gebeur wat Gadamer [1975:54] uitwys as Hegel se siening van kuns: *"In art man encounters himself, spirit meets spirit"*.

Daarom is die eerste belangrike afleiding oor die leser / ontvanger dat alhoewel die ontvanger nie in die speerpunt van die besinning was nie, Suleiman [1980:3] se uitspraak van *"...reader and audience..."* as *"...the unproblematic and obvious..."* die operatiewe denkwys was. Daarom kan uitgewys word dat, alhoewel daar nie aktief teoreties besin word oor die ontvanger/leser in die kommunikasieproses van die letterkunde nie, die ontvanger/leser nogtans 'n kardinale plek beklee in die moontlikheid van enige literêre kommunikasie. Katarsis vind immers in die ontvanger/ leser plaas. Wanneer oor die kreatiewe krag van pyn besin word, kan kreatiewe krag van pyn vir die ontvanger nie verontagsaam word, of hoegenaamd uitgesluit word uit 'n nadenke in die verband nie.

Suleiman aksentueer voorts die pertinente verplasing van *"...reader and audience..."* vanuit die onproblemitiese vanselfsprekende posisie na een van *"...have acceded to a starring role..."*. Ook Bloom, Hutcheon en Waugh bevestig Suleiman se perspektief op die sleutelposisie van die leser deur hulle eie teoretiserings. Tog, in kontras met Aristoteles, sy navolgers in latere besinnings asook aktualiseerders van sodanige besinnings in literêre werke, moet enkele duidelike skuiwe beklemtoon word. Hiermee



word ook teruggekeer na die tweede stelling wat by die aanvang van hierdie afdeling gemaak is, naamlik die individuasie van **die eie aard van die literêre kuns**.

Die eeue oue debat tussen “poësie en filosofie”, soos reeds deur Plato uitgewys, het sy oorsprong gehad in die primêre plek van die poësie. Hier moet “poësie” gelees word as die omvattende term wat verwys na die korpus literêre werke en mitiese verhale as deel van die religie wat in poëtiese vorm deur rapsodes aangebied is, of as tragedies opgevoer is. Plato minag nie die “poësie” nie, maar is van mening dat die filosofie in die ideale Staat, ‘n belangriker rol speel. Baie elementêr gestel word Plato dus die segsman vir ‘n dominante posisie van die filosofie, wat toe ‘n ondergeskikte plek beklee het, teenoor die poësie as oermoeder van wysheid. Heel duidelik beklee die poësie of letterkunde nie meer in die een-en-twintigste eeu die ereplek in die samelewing of selfs die akademiese besinning nie. Vanuit die filosofie en die letterkunde het ‘n diversiteit dissiplines ontwikkel; selfs binne die filosofie en die letterkunde self. Alhoewel die poësie of letterkunde van die dag nie meer as oermoeder funksioneer nie, het haar nageslag individuele volwaardige volwasse status bereik. Met ‘n telkens verskuiwende fokus ten opsigte van akademiese navorsing, is ‘n omvangryke korpus van nadenke oor literêre tekste en literêre teorie toeganklik. Voorts brei die korpus kwalitatiewe en steeds klassiekwordende literêre tekste self in ‘n verskeidenheid tale, met vertalings ter wille van groter toeganklikheid uit. Twee duidelike komponente in die literêre veld word hiermee onderskei: Enersyds literêre tekste self en andersyds die teoretiese besinning oor literêre tekste. Hutcheon benoem die verskuiwende fokus in die besinning van ‘n verskuiwing van fokus vanaf die skrywer, na die teks en nou na die leser.

#### **4.4 Die kreatiewe krag van pyn vir die leser deur die teks**

##### **4.4.1 Inleidend**

Die pertinente hedendaagse besinning oor die leser self, voltrek op akademiese wyse die individuasieproses van hierdie aspek van literêre kommunikasie. Die leser is in hierdie besinning nie meer die ontvangende “toeskouer” wat “plesier” moet word of “onderrig” moet word nie. Sedert ‘n duidelike humanitêre fokus het helde en hoofkarakters verskuif van Koning Oedipus na Willy Lohman. Helde het gewone mense geword. Die subtile

antropologiese nuanse van die Klassieke tragedie wat die gehoor hanteer as “minderes wat onderrig moes word”, en dus retories manipuleerbares sou wees, is ondermyn. Skrywers se tekste moet nie meer manipuleer om die gewenste effek te bereik nie. Die ondergeskikte ontvangersrol van die leser het deur ‘n ontwikkelende individuasiëproses gegroei tot dié van ‘n volwaardige vennoot in die kommunikasieproses. Die leser is nie meer die passiewe hoorder of die speurder wat die “intensie” van die “skrywer” in die teks moet herontdek nie. Die proses tussen leser en teks kan getipeer word as ‘n selfstandige **kreatiewe** proses. Dis in die lig van hierdie perspektief dat **die kreatiewe krag van pyn ook van besondere belang vir die leser is**. Die volgende tekste word ter verheldering van die siening gelees.

Die verskeidenheid van tekste wat hier aan bod kom, wil deur ‘n proses van jukstaponering van die tekste met mekaar, juis die kreatiewe krag van die leser, soos deur die tekste self onthul, probeer verhelder. In die poging word van die implikasie van leser/hoorders in die tekste self gebruik gemaak, asook van ander lesers van die spesifieke tekste.

#### **4.4.2 Prometheus as kreatiewe krag vir lesers**

Binne ‘n kontemporêre ruim verstaan van die konsep “teks”, sou beweer kon word dat die oorspronklike Prometheusfiguur uit die mitologie as ‘n soort oerteks getipeer kan word. In hoofstuk twee waarin die kreatiewe krag van pyn vir die skeppingsproses hanteer is, is reeds uitgebreid aangedui hoe Prometheus deur die gawe van vuur die oorsprong van kreatiwiteit en die skepper van die mens was. Vir hierdie skeppingsdaad en vrystelling van kreatiwiteit, is die gevolg ‘n pynlike lyding. Aischulos, as leser van die oergegewens, keer die proses om in sy skryfproses. Hy skep drie inspirerende tragedies vir die toehoorders/lesers van sy tyd. In die bespreking is ook aangedui hoe verdere lesers telkens deur die kreatiewe krag van die tekste oor Prometheus se pyn elemente in hulle eras kon terugvind om die gegewens in verdere tekste vir lesers relevant te maak in nuwe eras. Hierdie lesers uit verskillende eras en tale, wat strek van die Britse Shelley tot die Duitse Goethe en selfs vanuit Afrika ‘n Van Wyk Louw en ‘n D.J. Opperman insluit, herlees en herskep Prometheus om deur die kreatiewe krag van pyn self nuwe

perspektiewe op die kreatiewe krag van pyn te gee. As lesers skep hulle die brug deur taal en nuwe tekste, die aktualiserende skakel “...*between history and fiction...*” [Hutcheon. 1984:xiv]. Die plot van Jurek Becker se filmteks en latere roman gee op fiktiewe wyse uitdrukking aan die kreatiewe krag van pyn deur tekste, verhale wat hoop skep binne ‘n leefwêreld wat oorheersend deur pyn deurdrenk is. Vrees, medelye en verandering deur stories, speel ‘n kardinale rol hierin.

#### 4.4.3 *Jacob the Liar* : Jurek Becker

##### 4.4.3.1 *‘n Narratief oor die kreatiewe werking van narratiewe in ‘n pyndeurdrenkte samelewing*

Dat die Griekse poësie en tragedies die funksie moes vervul wat vandag gediversifiseer word as teater, film, televisie, radio, boeke en tydskrifte en selfs religieuse byeenkomste is uiteraard logies. Dat daar vandag ‘n wisselwerking en kruisbestuiwing tussen die verskillende media plaasvind, is derhalwe te wagte. Jurek Becker (1937 - ), ‘n Poolse Jood wat ‘n deel van sy kinderjare tydens die tweede Wêreldoorlog in ‘n Joodse Ghetto deurgebring het, het as draaiboekskrywer vir ‘n Oos-Duitse Film Studio begin skryf. In 1968 word sy filmdraaiboek, *Jakob der Lügner*, vanweë veral die riskante onderwerp afgekeur: ‘n Joodse held in ‘n Joodse ghetto tydens die Tweede Wêreldoorlog. Becker bedryf die wisselwerking tussen media en herskryf die draaiboek tot roman en kry in 1969 wye erkenning daarvoor. Die boek word in verskeie tale vertaal en is vandag sy bekendste bydrae tot die wêreldletterkunde te midde van ‘n wye verskeidenheid ander literêre werke wat uit sy pen verskyn het.<sup>24</sup>

Die feit dat die roman oorspronklik geskep is as ‘n draaiboek vir ‘n filmproduksie, beklemtoon die implisiete fokus op ‘n gehoor of ontvanger en derhalwe ‘n leser. Die vernuftige plot van die roman gee self verder gestalte aan die volledige kommunikasieproses binne die verhaalverloop. Dis ‘n verhaal oor ‘n sender, tekste en ontvangers. Bowendien is dit ‘n metafiksionele ek-verteller wat die gebeure en die

<sup>24</sup> Toe die DEFA Studio op grond van die wye erkenning die waarde van die draaiboek besef, vervaardig hulle ‘n film met dieselfde naam. Die vrystelling van die film in 1974, met Frank Beyer as regisseur, lei tot die enigste nominasie ooit van ‘n DEFA-produksie vir ‘n *Academy Award* en wel in die katagorie as “*Best Foreign Film*”. In 1997 word *Jakob der Lügner* gekies as een van die honderd beste Duitse films. In 1999 word ‘n tweede produksie van die draaiboek vervaardig met Robin Williams as Jakob.

proses weergee van 'n "storieverteller", Jakob<sup>25</sup>, sy stories en die gevolge van die stories vir die luisteraars in die ghetto. Die ek-verteller hou die leser betrokke en bewus daarvan dat hy besig is om 'n storie te vertel en die storie handel oor storievertelling. Hierdie binne-kommunikasieproses vorm 'n parallel met die funksionering van literêre tekste en narratiewe binne 'n samelewing wat deur elementale pyn gekenmerk word. Die ervaring van pyn, in die geval durende wanhoopskeppende pyn, begelei deur die voortdurende moontlikheid van die dood, met vrees 'n konkrete realiteit, skep die atmosfeer in en vir die luisteraars (Jode in 'n ghetto) om die kreatiewe krag van pyn deur narratiewe in werking te ervaar. Die komiek wat Becker tot stand bring, het 'n diep tragiese kwaliteit en is gewortel in 'n ironiserende vertelwyse en aanbieding.

#### 4.4.3.2 Die Plot as draer van die kreatiewe krag in literêre tekste

Die verhaal speel af in 'n Poolse ghetto laat in die tweede Wêreldoorlog. Hier lewe die Jode onder haglike omstandighede. Bedreiging deur honger, deportasie of uitwissingskampe skep 'n vreesagtige toestand van algehele uitsiglose wanhoop en isolasie - uitgelewer aan die giere van die oorheersende Nazi's. Die selfmoordsyfer in die ghetto is onrusbarende hoog. Lewe is 'n hopelose daaglikse oorlewingstryd.

Vir die ek-verteller funksioneer sy assosiasies met bome soos Jakob se stories. Bome laat hom telkens ook dink aan Jakob en sy verhaal. Die hoofkarakter in die vertelling, Jakob Heym, se storie begin een aand. "*So it is evening. Don't ask the exact time, only the Germans know that; we have no clocks or watches. It's been dark for some time[...]* *Jacob is hurrrying, there is not much time left [...]* *Then suddenly there is no time at all, not even half a second, for there he is, bathed in light*" [1997:3]<sup>26</sup>. Die vreesbevange, betrapte Jakob word beveel om hom in die hoofgebou by die offisier te gaan aanmeld en te vra "*for a well-deserved punishment*" [4]. Die soeklig wat 'n doodsvonnis veronderstel, verkry 'n ironiese kwaliteit wanneer dit binne die konteks teen alle verwagting in 'n nuwe tyd inlei. Terwyl Jakob op die aankoms van die offisier wag, hoor hy toevallig 'n berig

<sup>25</sup> Alhoewel Jakob in Engels met 'n c gespel word, word die Duitse en Afrikaanse spelling as "Jakob" vir die bespreking gebruik.

<sup>26</sup> Die teks wat deurlopend aangehaal word is Leila Vennewitz se vertaling, *Jacob the Liar* [1997]. Bladsyverwysings wat na die teks verwys, sal sonder datum tussen blokhakies aangedui word.

oor die radio. Die Russe het reeds tot twaalf kilometer vanaf Bezanika gevorder. Wanneer Jakob die gegewens op die kaart kontroleer, besef hy met vreugde tot hoe naby aan die ghetto die Russe reeds gevorder het. Die Russe behoort ongeveer 132km van die ghetto te wees. Hy besef wat die koers van die oorlog is en onder watter druk die Duitsers moet verkeer. Na 'n bestraffing word Jakob die eerste Jood wat uit die Duitse hoofkwartier terugkeer. Hieruit, en uit verskeie ander subtile opvolginsidente word die druk op die Duitsers gesuggereer. Die Jode en Jakob het net stories om hulle te oortuig dat die ellende wel beëindig sal word. Dis nie altyd ewe maklik om daaraan vas te hou na die impak van jare lange uitsigloosheid nie. Nogtans bring die stories duidelike verandering, 'n katarsis, in hulle gemoed te weeg.

Binne die Joodse tradisie verkry Jakob se naam 'n simboliese kwaliteit. Sy naam verbind hom aan die aartsvader wat as 'n bedrieër bekend was. Binne die verloop van die verhaal kry die naam 'n ironiese kwaliteit. 'n Fyn spel voltrek hom op grond van Jakob as leuenaar en bedrieër. Duidelike grense tussen leuen en waarheid, tussen fiksie en werklikheid, word daarmee opnuut onder vraagtekens geplaas.

Na sy ontvlugting uit die hoofkwartier kompromiteer die krag van 'n hoopgevulde storie in 'n vreesdeurdrenkte atmosfeer vir Jakob op onbeplande wyse tot leuens. Anders as die aartsvader Jakob wat ter wille van homself leuens vertel en bedrieg, is dit medelye gebore uit 'n grondige bekendheid met vrees, wat Jakob tot leuenaar omskep. Jakob se stories word telkens te midde van vrees en medelye gebore. Die sterk en jeugdige Mischa is die eerste om die goeie nuus te verneem. Terwyl Mischa te midde van lewensgevaar beplan om aartappels uit 'n vragvoertuig te steel, herlei Jakob sy aandag van hongergedrewe diefstal na die naderende Russe twaalf kilometer vanaf Bezanika. Mischa laat hom nie so maklik van sy doodsuittartende plan afsien nie. Voor die wagte kan skiet, gryp Jakob Mischa aan die been en vuur van die heup af: "*I have a radio!*" [22]. Dit ruk Mischa tot stilstand en tot sy sinne. Jakob se eerste leuen is uit medelye en vrees gebore. Jakob besluit om die saak later reg te stel, maar die sameloop van omstandighede verhoed dat Jakob kon bieg.

Jakob verbied Mischa om daaroor te praat. Die besit van 'n radio was verbode en was met die dood strafbaar. Die diepgesetelde versugting na hoop in die ghetto, verstrik Jakob in sy leuen. Sy nuus versprei soos 'n veldbrand. 'n Oplugting van die gees en 'n nuwe hoop vat pos. Jakob merk op dat mense na hom kyk "...with eyes such as Jacob has never seen before..." [25]. Jakob ontdek dat die nuwe hoop homself ook verander het: "*Jakob walks on and discovers, so he has told me, (metafiksionele verteller) that he has changed. From one day to the next his senses are suddenly far more alert/. . . [the apathetic despair has not survived the excitement of the previous night]*" [25]. In een aand het alles verander in die ghetto. Deur die vertel van klein insidente blyk die impak van Jakob se nuus op 'n treffende wyse. Die metafiksionele ek-verteller sê: "*I'm not telling his story but a story*" [33].

Kowalski, soos Jakob, is klein en tingerig van postuur. Alhoewel hulle lewenslange vriende is, werk hulle nie in die ghetto ooit in 'n span nie. Die kratte wat gedra moet word, is te swaar vir hulle. 'n Jong sterk spanmaat soos Mischa is meer gesog. Kowalski se benadering van sy ou vriend [27-32] om die nuus te kontroleer, verskaf 'n treffende uitbeelding van die intensiteit van die wanhoopstoestand en die psige van die groep Jode. "*Jacob is shocked at the tone. He is shocked at the seriousness . . .*" [30]. Omdat hulle jarelange vriende is, kan Jakob en Kowalski mekaar fyn lees. Hulle verhouding bly deur die gang van die verhaal 'n fokuspunt vir die fyn spel in weergawe van die impak van die "stories" in die ghetto.

Ten spyte van die gevaar wat die bestaan en besit van 'n radio in die ghetto vir Jakob inhou, versprei Jakob se verhale oor 'n ander werklikheid as die een waarin hulle vasgekeer is, blitsig. Mischa vertel onder andere daarvan aan Herr Frankfurter en sy gesin. Becker skep binne die gang van die verhaal die een ironiese laag op die ander. Herr Frankfurter besit die enigste werklike radio in die ghetto waarvan niemand weet nie. Dis versteek in "*...a little pile of useless stuff, a small heap of memories...*" [44]. Daarvoor kon sy hele gesin uitgewis word. Herr Frankfurter, wat vroeër 'n redelik bekende toneelspeler was, luister egter nooit na die radio nie, omdat hy te bang was. Dan vernietig Herr Frankfurter wel uit vrees vir ontdekking die enigste werklik bestaande radio in die

ghetto. Voordat hy dit vernietig, sê hy aan sy vrou: “*I have trembled enough alone, and you’ve trembled enough even without a radio*” [46]. Met hierdie gebeure word die gevaar waarin Jakob verkeer oor sy “radio” en sy “leuens” geaksentueer. Herr Frankfurter het die prys bereken, soos Jakob by herhaling deur sy eie vrees gedwing word om te doen. Op grond van sy medelye en ‘n bewussyn van die krag van hoop, bly plaas Jakob sy lewe op die spel.

Jakob, wat nie ‘n gerekende toneelspeler soos Frankfurter is nie, kies ter wille van die hoop en die lewe om toneel te speel deur stemme na te maak. So skep hy ‘n radio wat nie bestaan nie. In die kelder van sy woning herskep hy agter ‘n skerm verhale, stemme en hoop – eers vir die kind, Lina, en dan vir andere. Die verstommende is dat hy deur sy verbeelding, sy fiktiewe verhale, onwetend dikwels die waarheid van die verloop buite die werklikheid waarbinne hulle hulle bevind, korrek rekonstrueer. Hierdeur word natuurlik die suggestie geskep van die vernuftige kundige verteller van Jakob se verhaal – ‘n verteller agter die verteller. Die fyn grens tussen waarheid en leuen, onwetenheid en wete, word subtiel vir die luisteraar buite die ghetto en die Tweede Wêreldoorlog deurbreek. By wyse van ‘n narratief word die grens tussen fiksie en werklikheid aan die hand van ironie aangebied.

Jakob se “leuens”, fiksies word verhale van hoop vir diegene wat vasgevang is in die ghetto. Vir ‘n leser in die een-en twintigste eeu, word die verhaal van Jakob en die reaksie van die ontvangers op sy verhale ‘n verhaal van hoop oor die krag van narratiewe. In die verhaal self kan verskillende soorte luisteraars of ontvangers duidelik onderskei word. Een van die belangrikstes hiervan is klein Lina.

Die ontmoeting en verhouding tussen Lina en Jakob vorm ‘n afgeronde kleiner narratief van die kreatiewe krag van pyn vir die hoorder, luisteraar of “leser”. Lina verteenwoordig die jeug, die opkomende geslag op wie die wrede en pynlike werklikheid van die oorlog sy eie impak het. Die jeug is egter ook, gestempel deur hulle eie pyn, luisteraars van narratiewe. Lina word alleen agtergelaat as haar ouers deur ‘n trein weggevoer word op weg na ‘n uitwissingskamp. Alhoewel dit vir Jakob lewensgevaarlik is om vir Lina te

sorg, deel hy sy rantsoen wat skaars vir hom genoeg is, met haar. Hy deel sy liefde en slaaptydstories met haar. Ook Lina verneem uit maats se gesprek van Jakob se radio. Sy word voorgestel as ‘n nuuskierige vraagsteller. Die patetiese tragiek word op komiese wyse aan die hand van hierdie kind wat tydens die oorlog gebore is, geïllustreer. Sy fynkam Jakob se kamer op soek na die radio en voel triomfantelik dat sy geslaag het. Ongelukkig het sy nog nooit ‘n radio gesien nie. Heel simbolies blyk dit wat sy vir ‘n radio aangesien het, ‘n lamp te wees, waarvoor brandstof ontbreek. Lina word draer van die kreatiewe krag van pyn met die teenstrydige indrukke van die oorlog wat sy nou voortdra. Sy ken die lyding en vrees, maar sy het ook die hoop wat verhale vanuit die pyn kan dra, leer ken. Sy weet Jakob het nie ‘n radio nie, maar juis sy praat en leef asof hy wel een het. Lina verdedig Jakob [204-206] teenoor Rosa nadat Rosa se ouers weggevoer is. Rosa maak die ervaring dat sy op die verkeerde plek is met haar wanhoop, want “...*here everything is being done honestly...*” [205].

Uit die gang van die verhaal blyk dit duidelik dat Jakob intens bewus is van die gevaar wat sy radiobesit vir hom inhou. Veel belangriker is die bewussyn by Jakob van die belang van sy stories. Nooit word sy stories “gemaklike leuens” nie. Hy probeer ontvlug die taak en is intens dankbaar oor ‘n kragonderbreking wat sy “radio stilmaak.” Daarna beweer hy dat die radio stukkend is. Telkens ontstaan ‘n volgende situasie wat op Jakob se medelye aanspraak maak, om sy vrees te oorstyg en wat hom opnuut dwing om na inligting te soek om sy radioberigte met waarheid te vul. Jakob plaas sy lewe op die spel in sy soektog na betroubare inligting oor die vordering van die Russe en die gang van die oorlog. “*Yet whatever the chance, it would inevitably mean risking his life*” [84]. In ‘n gesprek met die medikus, Kirschbaum, erken Jakob wat hom motiveer. “*When I try to make use of the very last possibility that keeps them from just lying down and dying – with words, do you understand? I try to do that with words! Because that’s all I have!*” [165].

Van die mees patosvolle insidente berus op die verhouding tussen Jakob en Kowalski, maar ook op die diepgrypende versugting na hoop by beide. Sonder dat Kowalski weet dat Jakob sy lewe waag vir inligting uit koerante, red hy Jakob se lewe ten koste van sy



eie lyding. Jakob beset die Duitse gemakshuisie om die stukke koerantpapier wat daarin geplaas is, te bekom. Kowalski besef die lewensgevaar waarin Jakob verkeer om “sy nood te verlig” en stamp doelbewus aan ‘n stapel kratte om die Duitsers se aandag af te trek. Terwyl Jakob die kans kry om te ontsnap, kry Kowalski ‘n deeglike loesing. Die tingerige Kowalski moet alleen die hele stapel kratte regpak. Die prys vir hoop en stories bly hoog.

Die verteller bied twee slotte vir die verhaal aan: sy eie en die werklike. Die einde wat die verteller self aanbied, laat die verhaal volgens hom vir Jakob heel goed eindig, selfs al sterf Jakob. Jakob weier om al die inligting oor die radio te gee aan die Duitsers wat hom gevange neem en martel. Hy vertrou vir klein Lina aan Mischa en Rosa, sy toekomstige vrou, toe. Jakob het teenoor Kowalski gebieg dat hy nie ‘n radio het nie. Kowalski het selfmoord gepleeg en Jakob laat besef watter hoop sy verhale geskep het. Wanneer hy teenoor die Duitsers beken dat hy alles versin het, word hy gedwing om voor die hele groep Jode “die waarheid” te vertel. Ten aanskoue van almal lag Jakob net vir hulle. Hoe kan hy met die waarheid die groep voor hom van hulle hoop ontnem, soos vir Kowalski wat hom aanvanklik klakkeloos geglo en vertrou het. Die Duitsers skiet Jakob dood. Die bevryding vind plaas en Lina verstaan die kragtige werking van verhale in die aangesig van pyn, ellende en wanhoop. Vir luisteraars/lesers skep verhale voorbeelde, hoop, ‘n ander werklikheid midde in ‘n werklikheid waarin pyn oorheers. Sonder die krag wat deur die pyn ontketen word, sou die verhale nie vir luisteraars so ‘n omvattende en ingrypende betekenis kon skep nie. Die kosbaarheid van die hoop word beklemtoon deur die offer wat die skepper van die verhale moes betaal.

In die werklike slot word Jakob en Lina ook op ‘n trein gelaai. Dis waar die verteller vir Jakob ontmoet en waar Jakob die verhaal van die radio aan die verteller vertel. Jakob doen dit omdat die verteller Lina probeer oortuig van die ware aard van wolke. Lina het ‘n storie vertel oor ‘n meisie wie se lewe gered is omdat die tuinier haar watter gegee het in plaas van wolke. Sy het geglo dat dit wolke is en is so gered. Die ek-verteller wou Lina van haar dwase geloof red, maar telkens as hy bome sien soos tydens die treinrit, onthou

hy Jakob se storie. Telkens probeer hy dit aan iemand vertel [3]. Ook hy het hoopskeppende simbole en verhale nodig.

Om te midde van 'n werklikheid van lyding verhale van hoop te vertel, verg 'n held, dapperheid en moed. Daarom sê die verteller: "*I want you to know that he was a hero*" [33]. Hiermee vervul 'n verteller soos Jakob die rol van 'n Homeriese held soos Achilles. Soos by Achilles vertel 'n ander verteller die verhaal van die verteller. Hedendaagse Narcissistiese Narratiewe beklemtoon die rol van die verteller, maar in die proses word die leser 'n medeskepper, 'n medeheld omdat die gebeure van die verhaal gedeel word by wyse van skepping en herskeppingsproses tussen verteller en leser. Vir beide funksioneer pyn as kreatiewe krag teen die pyn in die werklikheid. Soos "*pity*" en "*fear*" reinig van "*pity*" en "*fear*", is dit alleen deur betekenisvolle benoeming van pyn dat die mens te midde van die pyn die moed behou tot voortgang. Al was die aanhoudende tragiese gebeure in die ghetto nie een van Aischulos se tragedies nie, is dit juis vrees en medelye wat die katarsis in homself bewerk. Op grond daarvan begin vervul hy die hoopskeppende (funksie) rol wat vir die katarsis in die luisteraars van die ghetto verantwoordelik is.

Dertig eeue na die Aristoteles vind reiniging van wanhoop steeds plaas ontspringende uit vrees en medelye. Dit word egter in hierdie konteks begelei deur 'n diep bewussyn by toehoorders van hulle ellende, nood, wanhoop en pyn. Dis onwaarskynlik dat in 'n samelewing/lesers wat pyn ontken en vermy soos Morris die Amerikaanse samelewing tipeer [1993:2-5;279], 'n katarsis kan gebeur. Hulle dink hulle het nie 'n behoefte daaraan nie. Dis juis in hierdie lig dat George Steiner [1978] met sy boektitel die tragedie se dood verklaar.

Jakob se moed om te midde van sy vrees en vanweë sy medelye stories te bly vertel, bring 'n ervaring van patos en katarsis by die leser. Jakob se verhaal het die verteller so aangegryp, dat die verhaal telkens by hom opgekom het en hy dit dan by herhaling probeer vertel het [3]. Op 'n konkrete vlak eggo Jakob vir Von Aschenbach. Jakob, die vertellende leuenaar, word beeld van die romantiese kunstenaar wat sy lewe prysgee in

diens van kuns. Lyding en tragiek, ook dikwels 'n komiese aanbiedingswyse te midde van die toestande van wanhoop en dan veral die benutting van ironie, speel 'n belangrike rol in die samestelling van die verhaal. Alhoewel die verhaal in 'n Joodse ghetto afspeel, is die tussen-menslike verhoudinge tussen die Jode die hooffokus, eerder as die Joods-Nazi spanning. Anders as in soveel ander verhale oor die onderwerp, is die Joodse Jakob die held midde in die ontmenslikende konteks. Die konteks van die ghetto en die oorlog is die agtergrond waarteen Jakob as held, "storieverteller" en skepper van hoop uitgebeeld kan word.

Günter Grass se *Im Krebsgang* [2002] het ook sy oorsprong in die lyding wat die Tweede Wêreldoorlog tot gevolg gehad het. Hierdie postmodernistiese metafiksiële teks handel egter veral met die universele voortgaande konflik, geweld, lyding en die menslike onvermoë om sluitend of afhandelend daarmee om te gaan, hetsy in die praktyk of deur die verwoording daarvan. Dit betrek voorts kontemporêr die impak van gegewens (stories) om 'n virtuele werklikheid te skep en mense soos Konrad te beïnvloed. Die mag van die virtuele werklikheid in mense se lewens, korrespondeer met die mag wat stories vir mense kan hê.

#### **4.4.4 *Kreeftegang*: Günter Grass**

Grass se ek-verteller, die joernalis Paul Pokriefke, gee uitdrukking aan 'n verweefde vertelling van durende konflik, geweld en lyding wat oor nasionaliteite [Duitsers, Jode, Russe] heen strek. Mikroverhale van enkelinge word verbind aan die makroverhale van oorloë tussen nasies. In die sentrum van die makroverhaal staan die gebeure van die historiese sinking van die skip, die Wilhelm Gustloff. Op mikrovlak is dit die verhaal van die impak van oorlog en die vernietiging van die Wilhelm Gustloff op Paul se seun, Konrad, wat die oorlog net uit vertellings, stories en virtuele gesprekke ken. Alhoewel Paul telkens sy eie, sy ma en die taal se onvermoë uitwys om reg te laat geskied aan die diepgang en duur van lyding en die verskriklikheid daarvan, bestaan net vertellings aangebied in taal om Konrad en lesers bewus te maak van die verskriklikheid en lyding van die oorlog. Paul se ma, Tulla, se vriendin dis vir hom kos en vermanings saam op: *"My lieve vriendin Tulla koester nog altyd hoë verwagtings van jou. Sy laat weet dat dit*

*jou plig as seun is om uiteindelik aan die hele wêreld te berig . . . ’*” [2003:30]<sup>27</sup>. Pas nadat Paul as joernalis begin werk het, begin Tulla se aandrang dat hy “*as gelukkige oorlewende*” dit “*verskuldig*” is aan “*die kindertjies*” wat verdrink het in die ysige see, “*almal met hulle koppe onderstebo in die water*” [30] om hulle verskriklike verhaal te vertel sodat die wêreld daarvan kan weet. Pas voor hulle verdrinking het hy kop onderstebo in die vrugwater sy eerste lewenslig aanskou. Die siklus van dood en geboorte dring aan op vertelling as primordiale gegewe van die lewe en stories en van nuwe lewe (hergeboorte) uit stories.

Nooit wou Paul aan sy ma se versoek voldoen of aan die afpersing toegee om die verhaal te vertel nie. Hy moes vertel van sy geboorte en die verdrinking van andere tydens die sinking van die Wilhelm Gustloff, ‘n Duitse passasierskip. Die ambisieuse, drinkende, Alexander Marinesko, kommandant van ‘n Russiese duikboot, het die Gustloff getorpedeer. Alhoewel Paul dikwels artikels geskryf het oor omgewingskade en selfs oor “*Nooit weer Auschwitz nie*” waarin hy deur taal mense wou waarsku, wou hy nie die verhaal van die Gustloff daarvoor gebruik nie. Hy maak tot sy ontsteltenis aan die einde van 1996 op die webblad kennis met “*www.bloedgetuie.de*” en die “*Kameraadskap Schwerin*” [8]. Hiermee ontstaan die wisselwerkende gesprek tussen hede, verlede en Paul se vertelling om lesers en die wêreld waarskuwend bewustelik op te skerp oor die moontlike vernietigende impak van die verlede in die hede deur selfs die virtuele ruimte.

*Im Krebsgang* het in Arnold Blumer se Afrikaanse vertaling die naam *Kreeftegang*. Blumer, in teenstelling met die uiteindelijke uitgewer, verkies die vertaling *Krappegang*, omdat kreeftegang in Afrikaans *agteruit tree* beteken. Grass se titel suggereer ‘n sydelingse heen-en-weer beweging tussen tye en nie agteruitgang nie. Vroeg in die verhaal word die verwysing na die titel aangebied. “*Maar ek weet nog nie . . . of ek eerder dwars in die tyd se pad moet kom staan – miskien soos krewes dit doen wat voorgee om sywaarts agteruit te loop – maar tog taamlik vinnig vordering maak*” [Grass 2003:8]. Die titel suggereer reeds die metafiksionele aard, dit wil sê “*...fiction about*

<sup>27</sup> Alle verwysings in die bespreking het betrekking op Arnold Blumer se vertaling van *Im Krebsgang* [2002] as *Kreeftegang* [2003]. Bladsyverwysings word sonder datum deur ‘n getal tussen blokhakies gegee.

*fiction, . . . fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity...*” [Hutcheon 1984:1] van die teks. Dit skep die bewussyn van die skryfproses. Die ek-verteller, Paul, stel homself by die aanvang van die roman voor as joernalis “*omdat ek bedrewe met woorde is*” [7] , wat sy verhaal skryf . Hy beklemtoon sy onwilligheid, vanweë die onvermoë van die taal, om aan die ellende van die werklikheid te laat reg geskied. Om haar onvermoë, maar ook haar lewenslange skok en ontsetting oor die gebeure uit te druk, gebruik Tulla by herhaling die frase “*Ek het geen woord nie. . .*” [131] wanneer sy die storie probeer vertel.

Telkens volg swye en stilte die momente wat klaarblyklik te intens emosioneel is om dit onder woorde te bring.<sup>28</sup> Die omvangrykheid en grootheid van individuele en universele tragiek word verwoord deur “*...die onvermoë om dit te verwoord...*”, te beklemtoon. Die tragiek van die sinkende skip het so deel van Tulla se lewe geword, dat sy dit Sondae saam met frikkadelle en kapokaartappels opgedis het. Maar dan: “*“Alles het begin verander. Mens kan so iets nie vergeet nie. Dit hou nooit op nie. Ek droom nie net daaroor nie. Nadat alles verby was, het ‘n enkele skreeu oor die water opgeklank. En al die kindertjies tussen die ysskotse. . .’ Partykeer het Ma, wanneer sy ná die Sondagete met haar koffiepote by die kombuistafel gesit het, net ‘Dit was eintlik ‘n mooi skip’ gesê en daarna niks meer nie. Maar haar ek-is-nie-tuis-nie-blik het boekdele vertel*” [55]. Wanneer die direkte gebeure van die ramp verhaal word, word die onvermoë van taal alléén om begrip te stig opnuut uitgewys: “*Maar wat aan die binnekant van die skip gebeur kan nie in woorde beskryf word nie. Ma se sin wat alles omvat wat onbeskryflik is ‘Ek het geen woorde nie. . . .’ sê wat ek probeer vertel. Dus probeer ek nie om my skrikwekkende dinge voor te stel en die grusame in gepenseelde beelde in te dwing nie, maak nie saak watter druk my werkgever nou op my plaas om die noodlot van enkelinge aanmekaar te ryg met epies oorlaaide gelatenheid van verskerpte aanvoelingsvermoë die groot spanningslyn te trek, om sodoende met woorde van afgryse reg te laat geskied aan die omvang van die katastrofe nie*” [131].

<sup>28</sup> Vergelyk die volgende bladsye 11; 13; 14; 30; 32; 55; 67; 71; 74; 88; 89; 95; 127; 133; 134; 135.

Nie taal alleen nie, maar 'n verhaal ingebed in die geskiedenis, die makrohistories van die tragiese werkende werklikheid, laat reg geskied aan die duur, die omvang en die reikwydte van die diepgrypende tragiek. Die verhale word aangevul met die oproep van visuele beelde uit die filmwêreld. *Kreeftegang* is geskryf na die wye herdenking en herroeping van die Titanic-ramp en die vervaardiging van die jongste film oor die gronag. Die werklikheid en uitbeelding van die lokettreffer word opgeroep in die meervoud: “*alle Titanic-films*” [109]. Die verfilming van die Gustloff se ondergang word daarmee vergelyk en ook in die lig daarvan gekritiseer. Die films waarin groot skeepsrampe uitgebeeld word, word saam gegroepeer omdat almal altyd 'n sentimentele liefdesdriehoek moet bevat om die lyding te kommersialiseer. Tante Jenny se kommentaar op die Gustloff-film was “*Eintlik kan 'n mens glad nie so iets verskrikliks verfilm nie*” [109]. Hiermee word 'n belangrike beginsel vir die leser/toeskouers ten opsigte van films en literêre werke en lyding uitgebeeld. Vanweë die afstand wanneer 'n werklike gebeurtenis “tweedehands” uitgebeeld word, kan die emosionele ervarings nie ooreenstem met persone wat self die ramp beleef het nie. Juis hierin lê dikwels 'n vorm van katarsis of die soort kreatiewe krag wat in die uitbeelding van pyn in 'n literêre werk geleë is. Die afstand, soos dan ook in *Kreeftegang* en die uitbeelding van die lyding, noop lesers eerder tot besinning vanweë die indruk van die diep emosionele impak. Die soeke na betekenis en sin kry voorrang bo die emosionele intrek in die gebeure. Sonder dat die leser self die verskriklike gebeure hoef te ervaar, verkry hy deur vrees en medelye insig en word 'n veranderde perspektief (katarsis) bewerkstellig.

Die gebruik van die woord “*bloedgetuie*” roep binne verhaalverband betekenis op wat met die hoofemas van die roman verband hou. Die leser word betrek as verdere “*bloedgetuie*” deur sy kennisname en sy deelname deur die lees van die verhaal. Paul vertel sy verhaal vanweë sy bloedverwantskap met twee ander hoofkarakters wat hom om verskillende redes aanspoor, selfs dwing om die verhaal te skryf. Die joernalis, Paul vertel sy ma se verhaal, sy eie verhaal en die verhaal van sy “bloedverwante” seun. Dis ook 'n bloedverhaal omdat dit geweld en moorde ten bloede toe van die hede, sowel as die verlede verhaal. Juis die voortgaande historiesiteit van die tragiese werklikheid, wat “. . . nie ophou nie. Nooit hou dit op nie” [208] vorm die diepste oorsprong van die

vertelling, gerig op lesers wat Paul onder die indruk van die voortdurende konflik en ellende wil bring. Tog gaan mense te midde daarvan voort om die lewe te leef. Hy vertel by wyse van die krappegang tussen die drie tye en drie geslagte heen die mikrogeskiedenis van (sy) Ma, homself en sy seun – Tulla, Paul en Konrad Pokriefke. Die geskiedenis van Duitsland tydens die Tweede Wêreldoorlog en die Duitse sentiment rondom Hitler vorm die makrokosmos.

Die *Wilhelm Gustloff*, as die rampboot, word ironiese simbool van die vernietigende spel tussen individue en volkere se geskiedenis. Die Gustloff, met teaters en swembaddens, bekend as die boot van “Krag deur Vreugde” word met sy hospitaalsale en oorbevolkte hokkies die vlugtelingskip en die sinkende skip van die dood ‘n primordiale simbool van ondergang. Die see as simbool van die oeroorsprong en baarmoeder van alles, spesifiek hier die Oossee, is die geboorteplek van Paul. In dieselfde see sterf duisende mense en ook kinders tydens sy geboorte. Die primordiale siklus van sterwe en geboorte volg mekaar simbolies op. Dood en ondergang, lei tot die geboorte van ‘n verhaal en word tot ‘n nuwe lewe gewek deur Paul se storie.

Die see is die plek waar krewen hulle gang gaan, krewen as aasdiere voortgaan en lewe op die oorblyfsels van ander diere. Hiermee kry die skryfproses sowel as die leesproses binne romanverband ‘n ironiese konnotasie. Die skrywer, Paul, en die leser, Konrad, in die roman teer op die oorblyfsels van ander vir hulle bedryf. Nogtans is hulle ook handelende karakters wat lewe en dieselfde prosesse beleef waaroor hulle berig of waarop hulle reageer. Soos die “leuens” in *Jacob the Liar* ‘n sterk verwantskap met die werklikheid buite die ghetto vertoon, so is die gegewens oor die die Gustloff histories betroubaar. Lesers se bekendheid met die pyn van die Tweede Wêreldoorlog vorm die oortuigende agtergrond vir vrees en medelye wat deur die vertelling opgewek kan word. In die lig hiervan dra die jeugdige Konrad en David (Wolfgang) se tragiese verhale by tot die katarsis, ‘n reiniging van ‘n begeerte dat die soort vergeldingsproses herhaal moet word.

Die weergawe van mikrogebeure en makrogebeure verbeeld 'n universele kwaliteit waardeur die leser as bloedgetuie ook ingetrek word in die gebeure. Ma, wat nie as “my ma” aangespreek word nie [11], maar net as “Ma”, soos ook die verskeidenheid mans wat Paul as sy moontlike “vaders” op verskeie vlakke erken, verkry beide 'n universele rol. Die betrekking van die drie geslagte betrek verlede en hede. Huishoudelike interaksie tussen Paul en sy eks-vrou, die insluiting van vriende wat Tulla se saak, kinders en kleinkinders op die hart dra, skep 'n sfeer van alledaagsheid, wat 'n deursnee hedendaagse leser ervaringsmatig insluit. Klets gesprekke en mikrogebeure betrek die leser. Die makrogebeure tussen nasies word sodanig aangebied dat dit nie primêr oor Duitse nasionalisme handel nie. Nasies wat op grond van individue se eie klein ambisies teen mekaar opstaan, sluit almal in. Dis nie net Paul en sy gesin of Duitsland se verhaal nie. Die problematiek trek die leser in as bloedgetuie. Die kreatiewe krag van pyn sluit die leser in. Die proses wat Eliot<sup>29</sup> tipeer as “*The Social Function of Poetry*” vind plaas deur “. . . *the literary use of the language. . . that has primarily to do with the expression of feeling and emotion; and that feeling and emotion are particular, whereas thought is general...*” [Eliot 1957:8 Eie beklemtoning]. Die spesifieke emosie van Paul en die leser verkry algemene betekenis.

Hierdie werkwyse van die spesifieke na die algemene word gefassiliteer deur die metafiksionele aandbieding. Die leser word betrek as “saaklike” getuie. Dis juis die ontmaskering van die illusie van die moontlikheid van volgehoue saaklikheid, dat die pyn medelydend gekommunikeer word. Tog is Paul se verhaal waarin die leser voortdurend bewus gehou word van die skryfproses, 'n poging om 'n saaklike besinning oor die intense gebeure te stimuleer. Wanneer Paul vermoed waarmee sy seun Konrad besig is, en hoe die jarelange vertellings van Ouma Tulla nou wrange vrugte afwerp in die jong ontvanklike gemoed van sy seun, skakel hy sy moeder en Gabi, sy eks-vrou. Beide weier om sy weergawe van die situasie te glo. Hy word van tipiese joernalistieke bevooroordeeldheid beskuldig en veral van regse sentiment. Paul beweer hierop dat hy sy eie “*afgronde*” ken en “*Weet hoeveel sweet dit kos om die deksel op hulle te hou...*” [72]. Hy strewe immers in sy rapportering na neutraliteit. Wanneer Paul uiteindelik vir Konny

<sup>29</sup> Vergelyk ook Schrickx 1980:112.



self uitvra oor sy doen en late, antwoord Konny: “*Ek doen historiese navorsing. Is dit genoeg inligting?*” Paul antwoord in sy gedagte: “*Ek ook, Konny, ek ook! ‘n Klomp ou stories. Dit gaan om ‘n skip. [ ...]Maar wie stel vandag nog belang? Miskien jy, Konny?*” [73]. Paul, die verteller maak die leser bewus van verskillende perspektiewe op die gebeure: as “*historiese navorsing*” en “*‘n klomp ou stories*”. Vroeër, toe Paul sy seun se gekuier op die web ontmasker het, het Paul Konny se weergawe van al Tulla se vertellings as “*sprokies*”, waarin selfs “*familiesake kwytingeraak*” word genoem [71]. Die leser word deur die verdere verloop van die verhaal getuie, maar ook beoordelaar van die aard van die gegewens. In die lig van die gebeure word dit aan die leser oorgelaat om self te besin oor die impak van hierdie “*historiese stof, klomp ou stories*” of “*sprokies*”.

In die verhaal self word gemotiveer waarom die leser nie los kan bly staan nie; waarom dit ook sy storie word. Uit die getuienis rondom Konrad blyk opnuut, soos *Jacob the Liar*, die impak van verhale, stories, virtuele weergawe, op die mens. Nie net Konny stel belang in die verhale van die Gustloff nie. Paul stel uiteindelik genoeg belang om die verhaal te skryf. Ook die jeugdige Wolfgang Stremplin stel belang en doen hom selfs as Jood voor. Hy noem homself David Stremplin, na aanleiding van die student David Frankfurter. Konny en Dawid voer internetgesprekke wat uitloop op ‘n werklike ontmoeting. Hulle verkeer soos ou vriende totdat hulle by die fondasie en oorblyfsels van die gedenkplek ter ere van Wilhelm Gustloff kom. As David hom as Jood voordoen en “*...drie keer op die mosbegroeide fondament...*” spoeg, dit sodoende ontwy, ruk Konny ‘n Russiese wapen uit sy sak en dood “David” met vier skote [168]. Tulla se stories en Konny se oorvertelling daarvan maak van Konny ‘n “*bloedgetuie*”, ‘n getuie wat bloed sal laat vloei vir die ontwyding van wat hy as heilig beskou. Soos die baster Rus, Alexander Marinesko, vanuit sy persoonlike geskiedenis gedryf is om homself as duikbootkaptein te bewys en daarom die Gustloff te torpedeer, so dryf Konny se persoonlike geskiedenis hom om David met die Russiese pistool te skiet.

Jakob wou deur “stories” hoop skep te midde van ellende. Die fokus van Paul se verhaal en die roman, *Kreeftegang*, is anders. Jakob as held probeer lesers/andere inspireer tot moedige en hoopvolle optrede te midde van, en ten spyte van ‘n werklikheid gevul deur

wanhoopskeppende lyding. Paul se vertelling getuig ook van die krag van verhale, stories wat tog wel wortels in die geskiedenis of werklikheid het. Die potensiele vernietigingskrag van die kreatiewe krag van pyn, kry uitdrukking in Paul se verhaal. Selfs al wou Paul die verhaal nooit vertel nie en al bely hy by herhaling die onvermoë van die woord om die diepgang van die lyding weer te gee, bewys die reaksies van Konny en Wolfgang (“David”) die krag wat in verhale geleë is. Hierdie verhaal waarsku teen die krag van verhale waarin lyding vertel word. Dit waarsku mense deur die skep van medelye (ook vir die Duitser) en vrees, om nie deur die vertel van verhale wraak en vergelding aan te moedig nie. Die stories waarsku teen die pyn van wraak.

‘n Mens sou verder hierdie metafiksionele teks en die impak op die leser in die lig van Hutcheon se uitspraak kon beskou. Sy noem metafiksie “*textually self-conscious*” en daarom beskou sy sodanige tekste vandag as “*a most didactic form*” [1984:xi]. Sy dui verder aan dat hierdie soort tekste ‘n bewussyn skep van die ontologiese status van fiksie, maar ook die komplekse aard van die leesproses uitwys [“*teach*”]. Omdat die leser sy afstand behou, stimuleer dit juis die besinning, bly hy bewus van sy rol as leser. Die aktiewe rol van die leser hou hom betrokke ten spyte van die afstand, maak hom a “*co-producer of the novel*” [1984:xii]. In hierdie verband speel juis Paul se kreeftegang ‘n belangrike rigtende rol. Die oënskynlike hoofmotivering vir die vertel van die verhaal, Konny se moord op David, word in die derdelaaste hoofstuk 7 weergegee. Die verhaal word nie heeltemal van agter na voor vertel nie. Daar word, soos Paul aan die begin sê, deur homself as die verteller en die “onderwerp” “*dwaars in die tyd se pad kom staan*” [8], sodat “*soos krewes dit doen voorgegee word om sywaarts agteruit te loop, maar tog taamlik vinnig vordering te maak*”. Die leser word deel van die kreeftegang, omdat hy hom êrens in die tyd bevind.

Voorts werk die vertelling veral katarsies met betrekking tot skuld, kollektiewe skuld. Dis nie meer net die Duitsers wat skuld dra vir die uitwissing van Jode tydens die oorlog nie. Die verhaal dui die kollektiewe skuld van ook enkelinge soos Tulla en Paul lank na die oorlog aan. Die verhaal wys die skuld van Alexander uit, sy herkoms en die lyding wat ook die Duitsers tydens die gewraakte oorlog ondergaan het, ‘n lyding en skuld wat

steeds duur tot in die nageslag. Die katarsis is daarin geleë dat die leser gestimuleer word om ook met homself en sy eie skuld in die reïne te kom, maar ook die diep bewussyn verkry van sy kollektiewe verbondenheid aan die mensdom. Omdat lyding elementaal en primordiaal is, daag dit die mens uit tot medemenslikheid, tot deernis, tot patos. Die leser word betrek om ook dwars in die tyd te kom staan en sy voet dwars neer te sit teen pyn.

#### 4.4.5 Kanna Hy Kô Hystoe: Adam Small

Die Afrikaanse drama Kanna Hy Kô Hystoe [1965]<sup>30</sup> van Adam Small wat oor die bruin gemeenskap handel, vertoon 'n soortgelyke sywaartse en agteruitbeweging ten einde vorentoe te gaan. Hierdie drama word kripties bespreek omdat dit in teenstelling met 'n "tradisionele tragedie" as Brechtiaanse teater ooreenkomste vertoon met die *overtone* inagneming van die toehoorder soos in 'n metafiksionele roman. Die vervreemdingseffek waarvoor Brecht bekend is, is ingestel op objektivering. Die betrekking van die teaterganger geskied op so 'n wyse dat dit probeer om in die toeskouer 'n saaklike besinnende kyk te bewerkstellig. Hiervoor word 'n verskeidenheid tegnieke gebruik wat die illusie van die werklikheid ophef en die toeskouer deurentyd daarvan bewus hou dat hy na 'n opvoering kyk. In Kanna Hy Kô Hystoe word hierdie ideaal juis nagestrewende deur die achronologiese daarstelling van die gebeure. Hierdie drama speel af in sewe episodes en nie in die tradisionele vyf tonele van die Aristoteliaanse tragedie nie.

Die Stem sê dan ook in die eerste episode waar die vraag "*Waar is Moses?*" aan die orde is: "*Die mense in hierdie verhaal praat met mekaar oor afstande, jare en die dood heen. Dié wat naby is, dink aan dié wat ver weg is; dié wat lewe onthou dié wat dood is . . .*" [10]. Juis die wisselwerkende gesprek tussen stemme en tye noep die hoorder tot besinning, soos ook in Kreeftegang aan die orde was. Die leser kan met betrekking tot die katarsiese effek vir Gadamer eggo: "*The pleasure offered in the spectacle is the same in both cases: it is the joy of knowledge*" [1975:101]. In beide Kreeftegang en Kanna Hy Kô Hystoe vind die katarsis plaas op hierdie ironiese wyse. Die ironiese plesier wat die leser deur die bevreemdende aanbieding kry, lê in die "vreugde van kennis" wat hom uitdaag

<sup>30</sup> Die eksemplaar wat vir aanhalings gebruik word is die tweede uitgawe van Kanna Hy Kô Hystoe [1980]. Bladsyverwysings na die spesifieke teks word in blokhakies sonder datum gedoen.

tot besinning en hierdie geval veral nadenke oor **betekenis**. Die emosionele impak van die teks word nie daarmee uitgesluit nie.

Die Stem betrek met bogenoemde aanhaling die gehoor eksplisiet deur te verduidelik hoe dit wat gaan volg saamgestel is. Die gehoor sou hier as 'n soort jurie getipeer kon word. Episode 6, "*Goodbye, Diekie*", as die klimaks en ontknoping, bevat Diekie se verhoor. In die lig van die feit dat die gehoor uit die voorafgaande verloop 'n meerdere kennis van die verlede en die omstandighede het as die regter, word hulle deur die verloop as 't ware uitgedaag om self ook uitsluitsel te gee oor Diekie se moord op Poena. Die gehoor word egter ook uitgedaag om na te dink oor die hele kwessie van skuld, die ellende in die werklikheid, hoe dit wel aangespreek en opgelos kan word. Die gehoor word uitgedaag om in Kanna se plek te staan.

Kanna word gesien as 'n soort verlossersfiguur, 'n Moses. Alle hoop word op hom en sy terugkeer geplaas. Die feit dat hy nie terugkom nie, beklemtoon die "moordenaar?" -rol wat die profetiese prekende karakter, Jakob, ook voor Moses se deur lê. By wyse van afleiding word gesuggereer dat as Kanna wel vroeër gekom het soos sy aanneem Ma, Makiet, gehoop het, sou die dood van Jakob, Kietie, Makiet en die teregstelling van Diekie verhoed kon word.

Kanna word 'n soort apatiese Christusfiguur van wie die verlossing verwag word, maar wat nooit ingryp in die tragiese werklikheid van sy mense nie. Sy toetrede na die dood verander nie die lyding waarin sy mense in die konkrete alledaagse gang van die lewe verkeer nie. Daarom word by herhaling verwys na die "*Die Here Sy genade is maar hard. Maar Hy's darem genadig, Kanna*" [13;14;60]. Die herhaling van die frase en veral ook weer wanneer die prediker Jakob nie meer die hardheid van lewe kan verduur nie en selfmoord pleeg, gee uitdrukking aan die lydendes se diep onbegrip van die genade wat so hard is. Makiet gee eksplisiet uitdrukking aan hulle onbegrip, veral ook van die aard van Kanna se liefde vir hulle [12]. "Liefde" word met dieselfde onbegrip as genade bejeën.

Die insident wat telkens iets rondom die onbegrip oor die aard van die liefde suggereer, is Makiet en haar kinders se komiese, tragiese en vernederende intog in die Kaap met die donkiekarretjie. Kanna wou nie vir die familie waai nie. Kanna se antwoord suggereer sy eie innerlike konflik. Kanna is op gedistansieerde wyse oor homself aan die woord: “*Kanna het nie gewaai nie omdat . . . omdat . . . Sê enigiets, sê wat julle wil. Maar julle kan nie sê Kanna het nie gewaai omdat Kanna julle nie liefgehad het nie, julle kán dit nie sê nie!*” [30]. Hierteenoor staan Makiet se verklaring van liefde vir Kanna. By Makiet is dit ‘n veel konkreter uitdrukking van liefde wat in die daaglikse praktyk van swaarkry en opoffering gestalte gekry het. Makiet en Pang het baie hard gewerk en geld afgeknyp om Kanna, hul slim aangenome kind, te laat leer. Hulle onuitgespreekte verwagting was dat, as hulle hom help, hy eendag hulle opoffering sou beloon deur hulle te verlos uit die sukkelbestaan wat hulle voer. Tot haar dood en selfs na haar dood, verloor Makiet nie die geloof dat Kanna sal terugkeer nie. Na die dood is dit Makiet wat almal aantree om die huis skoon te maak vir Kanna se koms. “*Sil julle die hys baie mooi skoonmaak*” [63]. Dis ook Makiet wat op ironiese wyse vir Jiena, Ysie en Skoen “*beveel*” [63] om vir Kanna by die lughawe te gaan haal, “*...kôs Kanna sil nie die plek kan kry nie. . .*” [67].

Daarom stel hierdie drama die teodiseevraag<sup>31</sup> opnuut kontekstueel aan die orde: Hoe is dit moontlik dat mense aan soveel lyding en ellende blootgestel kan wees as God in Christus die verlossing bewerkstellig het? Genade is goed en wel, maar dit moet ‘n harde genade wees, want weinig daarvan word in die daaglikse verloop van Makiet en haar kinders se lewe gesien of ervaar. Die hele kwessie van skuld word opgeroep deur die drama. Wie is verantwoordelik daarvoor dat Makiet na Poena se dood op die plaas, na die stad moes trek? In die stad is Kietie op sewe verkrag en het al die ellende plaasgevind wat op soveel tragiese sterftes uitgeloop het. Is dit ‘n hoër mag wat die skuld vir die trek moet kry? Is dit die Blanke boer wat hulle nie langer op die plaas wou laat bly nie? Is dit die Blanke regering se skuld wat mense van kleur lewensvatbare werke ontsê, nie die armoede en geweld aanspreek nie en mense verskuif uit blyplekke soos Distrik Ses? Is dit die geleerde Kanna se skuld wat as ingenieur ‘n groot salaris kry en nooit terugkeer as verlosser of hulp vir sy mense nie?

<sup>31</sup> Vergelyk hoofstuk 1 in die verband.

Kanna self plaas die skuld op God se optrede teenoor mense. In Episode 5, “*Die Ôriekil van God*” [31] pleit Makiet en Roeslyn dat hy nie die verskriklike gebeure van die moord op Poena en die dood van Kietie moet vertel nie. Hulle verontskuldig hulleself. Daarom wil hulle liever die gebeure vergeet. In die konteks, voordat hy die gebeure in gesprek met Jakob aanbied, haal Kanna op ironiserende wyse die Bybel aan: “*Watter mens is daar onder julle wat, as sy seun hom brood vra, aan hom ‘n klip sal gee; . . . hoeveel te meer sal julle Vader wat in die hemele . . .*” [32]. Hiermee en met die groeiende distansiëring wat by Kanna posgevat het teenoor die goedgeelowige naïwiteit van sy mense, blyk Kanna se selfverontskuldiging en beskuldigende perspektief op die apatiese God wat nie die mense uit hulle ellende, nood en pyn verlos nie.

Die ironie van die gebeure skarnier op misverstande en teenstrydige perspektiewe tussen Kanna en “sy mense”. Makiet en al haar familie verwag van Kanna ‘n soort onnoembare verlossing uit hulle ellende omdat hy deur sy geleertheid as hulle meerdere gesien word. Kanna is nie bewus van die verlossingsrol wat van hom verwag word nie. Vir Makiet en haar mense is “*hystoe*” die Kaap, ‘n werklikheid gevul met armoede en ‘n bestaanstryd. Vir Kanna is “*huis toe*” [70] elders. As Kanna aandui dat hy na die begrafnis “*huis toe*” wil terugkeer, is die reaksie verslae verbasing.

Armoede, sosiale euwels, een tragiese gebeurtenis na ander, die verwagting van Kanna om op te tree as verlossende Prometheusfiguur, dui die twee duidelike kante van die kreatiewe krag van pyn aan. In beide *Kanna* en *Kreeftegang* word die kreatiewe aanbieding van die pyn van die lewe vir lesers/ luisteraars aangebied om hulle onder die indruk van die verskriklikheid daarvan te bring. Hierdie tekste daag egter deur hulle aanbieding, hulle betrekking van die leser en gehoor by die ellende van ander op objektiverende wyse, uit tot besinning, tot meditasie, tot nadenke en uiteindelik tot reaksie. Die leser word uitgedaag om op grond van sy bewuswording van die problematiek van lyding oor te gaan tot reaksie. Daarom noem Hutcheon ‘n metafiksionele teks ‘n didaktiese vorm.

*Kanna*, in terme van Campbell se definisie van wat ‘n held<sup>32</sup> is, is ‘n teks sonder ‘n held. Dit is ‘n teks met ‘n anti-held, net soos in *Kreeftegang*. In hierdie soort tekste sou ‘n mens die interpretatiewe verteller die held kon noem. Hy daag die gehoor uit tot heldedade. Deurdadig die prentjie, die spieël en venster, aan die gehoor vertoon is, word die leser uitgedaag tot reaksie, ander optrede.

In hoofstuk 1 van hierdie studie is vanuit verskillende perspektiewe gepoog om pyn te belig. In hierdie teks word op literêre vlak konkrete uitdrukking hieraan gegee. Die toeskouers word onder die indruk gebring van die aard en omvang van pyn in die werklikheid. Al wat oorbly na die dood, is die stories. Kanna se herinneringe aan sy verlede neem hulle beginpunt in die figuur van Makiet. As hy na haar roep en die dooie Makiet nie antwoord nie, sê Kanna: “*Sy antwoord nie. Die dooies antwoord nie. Net hulle storie bly . . .*” [12]. Hierdie stelling van Kanna word ter wille van die effek en die beklemtoning van die belang daarvan, twee keer ge-eggo.

By implikasie is dit die stories, soos in *Jacob the Liar*, wat dan in die res van die drama volg en wat ‘n invloed uitoefen op Kanna self, maar ook op ander wat daarna luister of in hierdie geval gedramatiseer voorgestel, sien. Herinneringe as stories en die werklikheid van die stories wat Kanna beleef het, laat hom terugkeer. By wyse van implikasie kom mense, luisteraars, lesers tuis (huis toe) wanneer die stories van pyn wat hulle lees, hulle aanraak, tot patos beweeg. Katarsis as “tuiskoms” gebeur daar waar die pyn van die verhale patoskeppend werk tussen die estetiese en die etiese.

#### **4.4.6 *A Change of Tongue*: Antjie Krog**

In *A Change of Tongue* [Krog 2003] is nog ‘n storievertellende joernalis, soos in *Kreeftegang*, aan die woord. Hierdie joernalis is egter ook ‘n digter. Verder stam sy uit ‘n geslag van storievertellers, “professionele” literêre vertellers en gewone mense wat die alledaagse lewe vul met die verskeidenheid stories wat hulle vertel: “*This book would not*

---

<sup>32</sup> “A hero is someone who has given his or her life to something bigger than oneself” [Campbell & Moyers 1988:123].

*have been possible without the storytellers of the Free State – they are really telling the change*” [369]<sup>33</sup>.

Jakob se stories het hoop geskep. In *Kreeftegang* word die duur van pyn deur geslagte heen en die herhalende voortgang daarvan by wyse van stories, ingebed in die geskiedenis, beklemtoon. Tog is daar ook ‘n skerp kritiese kyk hierop wat die leser waarsku, wat mense probeer inspireer tot die teendeel. Kanna se herinnering aan die “stories” van Makiet, het oorgebly en hom selfs hystoe laat kom. Die tragiese stories stem die leser tot nadenke.

#### 4.4.6.1 Storievertellers as soekers na Timboektoe

Die stories in *A Change of Tongue* werk op beide maniere, as kritiese besinning en as herinnering. Daar word hoop geskep deur die verskeidenheid maniere waarop die verandering vertel word, maar die ironiese voorstelling van die werklikheid deur die stories en die jukstaponering van die wye verskeidenheid stories<sup>34</sup>, vertoon die “*sharp edge*” wat Hutcheon [1995:2; 37 –56] as die *politics* van die werkinge van ironie sien. Naas stories word veral die taal en daarmee die woord uitgebuit om telkens die verskeidenheid van nuanses, die veelkleurigheid van perspektiewe naas mekaar te stel ten einde “*meaning*”, betekenis tot stand te bring, veranderende betekenis deur stories wat van verandering vertel. Wanneer taal verander, *A Change of Tongue*, verander die werklikheid en ‘n veranderende werklikheid verander die taal. Veranderende stories verander die werklikheid en ‘n veranderende werklikheid het stories van verandering tot gevolg. Katarsis veronderstel verandering.

Hierdie proses word gekonkretiseer deur die *iimbongi* wat uitgroeit tot ‘n beeld van die skrywer en sy rol in die maatskappy. Met die *iimbongi* word ‘n brug geslaan tussen die Homeriese rapsodes van die Antieke Grieke, Afrika en hedendaagse skrywers in Afrika

<sup>33</sup> Alle aanhalings en bladverwysings uit *A Change of Tongue* [2003] word voortaan met blokhakies sonder ‘n datum aangedui, bv. [206].

<sup>34</sup> Hutcheon 1995:11. “*With irony, there are, instead, dynamic and plural relations among the text or utterance (and its context), the so-called ironist, the interpreter, and the circumstances surrounding the discursive situation; it is these that mess up that neat theories of irony that see the task of the interpreter simply as one of decoding or reconstructing some real meaning, . . . a meaning that is hidden, but deemed accessible, behind the stated one.*”



en elders. Die tradisionele leiers van die Ndebele uit die Vrystaat of Qwa-Qwa, word in die openbaar vergesel van 'n "*praise singer*", iemand wat die leier se lof besing. So 'n "*praise singer*" kan tydens 'n seremonie waar die leier as spreker optree, kort-kort die mikrofoon gryp en die spreker na willekeur onderbreek [206]. Prof. Satyo Sizwe van die Xhosa Departement van die Universiteit van Kaapstad het aan die verteller verduidelik dat so 'n "*praise singer*" eers begin as hy gereed is. Hy is gereed wanneer hy in 'n trans-toestand verkeer, 'n oorgangstoestand waarin niks vas of seker is nie en waarin hy homself dikwels inwerk deur die voortbring van 'n reeks lae evokerende klanke. In die proses word op 'n Jungiaanse wyse afgedaal tot in die dieptes van die onbewuste. Uit hierdie kollektiewe onbewuste kom dit wat hy wil sê op en word tot taal gemaak wat hy daar gewaar word. Daarom weet 'n "*praise singer*" nie wat hy gaan sê nie. "*To bonga is a higher state of consciousness*" [207]. Hy tree op as tussenganger.

Jeff Opland het ook 'n boek oor Xhosa *iimbongi* geskryf. Hy gee 'n veelseggende omskrywing van 'n *iimbongi* waardeur dit betrek word op 'n verteller soos in *A Change of Tongue*. Die *iimbongi* vervul die soort tussengangersrol van die Homeriese rapsodes. Volgens Opland moet *iimbongi* nie vertaal word met "*praise singer*" nie, want daarmee word die idee geskep dat hulle funksie die van 'n vleier of heuningsmeerder is. Hy sê dan "*Literally, iimbongo means 'the poet who walks in front of the leader', and his primary task is to act as a go-between the leader and his people. He must praise the leader when he acts in the best interest of his people and criticize him when he neglects to do his duty*" [207]. Om hierdie doel te bereik, sal die benutting van ironie 'n belangrike rol in die proses speel. In Hutcheon se taal is die *iimbongi* die een wat ironie laat "*happen*" as ironis, die een wat ironie gebruik as "*...the intentional transmission of both information and evaluative attitude other than that which is explicitly presented...*" [11]. Die *iimbongi* tree as "leser" op wat tussen die kollektiewe en die spesifieke gebeure van die moment staan. Vir ironie om enige betekenis te hê, volgens Hutcheon, speel die leser of interpreteerder, 'n realiserende rol. Oorvertaal beteken dit, dat alhoewel die *iimbongi* nie weet wat hy sê nie, skep hy as vertellende tussenganger die moontlikheid vir verdere lesers of 'n gehoor om in kontak te kom met die verband tussen dit (situasie of leier) wat hy besing en die kollektiewe geheue. Die toehoorders of lesers kan deur wat hulle hoor,

ook soos die *iimbongi* die ironie laat gebeur, dit wat hy begin het, laat voortgaan deur 'n verdere leesproses van sy eie oorspronklike leesproses.

Krog word in, en met *A Change of Tongue* 'n *iimbongi* vir Suid-Afrika, maar ook vir Afrika as kontinent. Alhoewel die skryfproses en veral die belang daarvan om stories te vertel vir verandering, in die begin van die boek reeds prominensie verkry,<sup>35</sup> getuig die sesde deel van die boek met die titel, "*Journey*", eksplisiet van die skryfproses en die belang daarvan in 'n samelewering en **ook in Afrika**. Die belang van ironie in die skryfproses in Afrika blyk uit die afdeling self, maar ook uit die wyse waarop ander skrywers skep. In die gedeelte word die fokus geplaas op wat Hutcheon beskryf as: "*By contrast, the more constructive or 'appropriative' function of irony would target the system itself, of which the ironist was also a part. It would endeavor 'to use that system, with all the play the system allows, to produce different ends, that is, to change the products of the system' – even if the changes can only be 'local and sporadic' (Chambers 1990:21)*" [1995:17].

Krog as *iimbongi* (207), maar ook as 'n postmoderne joernalis en 'n metafiksionele historiograaf, speel 'n belangrike rol om die tema van taal, en 'n "*change of tongue*" aan die orde te stel, ook te vertel en gelyktydig te skep. Sy word, soos die *iimbongi* "*...the poet who walks in front of the leader...*". Sy gee die verskillende perspektiewe en ervarings weer, belig die kompleksiteit van Afrika, van Suid-Afrika, van die samelewing waarin mense woon, vir haar lesers. Sy reis na die droomstad van Afrika, Timboektoe, wat gelyktydig droom en ontgogeling versinnebeeld, maar ook droom bly skep en op vernuwing laat hoop.

In die sesde deel van die boek word die beeld van die *iimbongi* verder ontwikkel wanneer die digters deur Afrika reis op weg na Timboektoe met sy simboliese kwaliteite. Hierdie wydbekende simboliek van Timboektoe word ge-eggo in Aucamp se Afrika-bloemlesing

---

<sup>35</sup> Vergelyk die storie van die atletiekbyeenkoms waarmee *A Change of Tongue* [2003:13 e.v.] begin.

se titel, *Wys my waar is Timboektoe* [1997]<sup>36</sup>. Aucamp gee die bundel die seggende subtitel “’n Persoonlike reis deur Afrika”. Aucamp se reis is ‘n literêre reis deur tekste oor Afrika. So is die groep digters in *A Change of Tongue* se “*La Caravane de la Poésie*” ‘n reis deur Afrika en die tekste van Afrika, sowel as hulle eie tekste wat deur, in en uit Afrika kom.

Thackeray se gedig wat Krog onthou, suggereer die mitiese en simboliese kwaliteite wat die benaming Timboektoe inhou:

*“In Africa (a quarter of the world)  
Men’s skins are black, their hair is crisp and curled;  
And somewhere there, unknown to public view,  
A mighty city lies, called Timbuctoo”* [285].

Timboektoe is ‘n voeder van drome, ‘n woord met magiese kragte, ‘n woord wat kreatief meewerk vir die skeppingspotensiaal van digters. Die soeke van die skrywer deur sy skryfproses is “’n reis na die Timboektoe wat hy wil bereik met die teks”. “*Timbuctoo, became a magical word, expressing something beyond the limits of experience. Dreams rising into fulfilment. Distance and isolation*” [287]. Hierdie “*La Caravane de la Poésie*” waarmee verwys word na die reis van die tien digters, ook letterlik op pad na Timboektoe, volg die handelsroetes. “*Along the trade routes of West Africa, not only people, but also their tales, songs, dances, myths and legends travelled*” [286]. Naas handelsware wat vir geld gekwansel word, is die viering van die woord veel meer wesenlik. “*Trade as negotiation between people also included the celebration of the word as the core of human interaction...*” [286]. Daarom is die veranderinge in Suid-Afrika onteenseglik verbind met die handel in woorde, stories, “*translations*” om uiteindelik ook groter begrip te stig.

*Iimbongi* word op reis na Timboektoe griots. “*. . .the griot is the double shadow of the people, it is the word and the journey of the word. We are but birds from all over Africa to see the word passing, to eat the word, to transform sword into word, to forge the*

<sup>36</sup> Aucamp se spelling van “Timboektoe” word deurgaans gebruik, behalwe in aanhalings, waar die spelling van die spesifieke bron gehandhaaf word.

*collective word to take us to Tombouctou...*” [291. Eie beklemtoning]. Die belang van die woord, die stories vir die mense, “die leser”, word aangedui. Die funksie van die *griots* en daarmee die digters is om die mense te begelei op die reis na Timboektoe. Die mitiese Timboektoe kry die betekenis van die eindpunt, die ideale toestand, die opheffing van pyn en lyding. Albecaye Kounta se gedig ontstaan uit die pyn van “*homesickness*”. In die konteks kry dit betekenis van die verlange na ‘n utopiese rus, die betekenis van die verlange na die terugkeer van Kanna “*hystoe*”. Timboektoe word beeld van die droom, al die mooiste en goeie herinneringe en stories van Afrika.” *On Tombouctou of the days of glory/ Wake up, city of the ancestors/ let the dew return/ over the forgotten oases*” [296]. Timboektoe is daarmee juis die teenpool van al die verskriklike dinge wat aan die Kaap met Makiet en haar mense gebeur het, ‘n verlossing van die beeld van die soort Afrika wat Antjie binnedring op die reis op na Timboektoe. “. . .*she is walking through the whole of Africa’s misery. . .ever-present hunger, the vacancy or despair, the immobility or poverty. . .she will carry on walking like this because poverty and misery have no horizons. She has gone way beyond tears. She speaks no one’s language*” [297]. Die droom van Timboektoe se glorie gee die teenpool van hierdie Afrika.

Alhoewel hierdie waarneming en gewaarwordinge die metafiksionele skepper van *A Change of Tongue* laat voel “*She will never again see anyone she can talk to*” [297], getuig die literêre werk van die teendeel. Dit getuig van die sterk bewussyn van pyn wat kreatief werk vir die skep van tekste. Dit getuig ook van die belangrike hoopskeppende funksie wat die woord het en die rol wat die skrywer, digter, *iimbongi*, *griot* het. Hy bly skep tussen wanhoop en hoop, “*...to eat the word, to transform sword into word, to forge the collective word to take us to Tombouctou...*” [291]. Op die dertiende dag bereik hulle Timboektoe. René Caillié een van die eerste Blankes wat Timboektoe besoek het se kommentaar oor die stad in 1828 was: “*Everything was enveloped in a great sadness. I was amazed by the lack of energy, by the enertia that hung over the town . . . a jumble of badly built houses . . . ruled over by a heavy silence*” [322]. Wanneer die verteller Timboektoe aan haar gesin moet beskryf, is ook sy aanvanklik sprakeloos. Sy beskryf die stad as “*different*”, maar sy beskryf ook haar eie anderse kleredrag en vreemde voorkoms. Sy kon die stad nog nie sien nie, want dit bly verhul in ‘n sandstorm “*like*

*Ventersburg in August*” [323]. Daarmee word die kringloop van ironie rondom Timboektoe voltooi. Die stad van misterie is ook vervalle, tog roep dit steeds ‘n vergange droom, ‘n ou oase op. Die misterie van Timboektoe en Afrika word ontluister, maar op ‘n ander vlak word dieselfde misterie van Timboektoe oorgeplaas op Ventersburg en daarmee ook Suid-Afrika, waarin veral Mandela die droomdraer is. Timboektoe word egter net hierna deur die *griots* die plek genoem wat “...*new relationships tie...*”, ‘n beginpunt. Een van die skrywers, Thierno Sall, is ontsteld oor die verval in Timboektoe. Hy meen dat dit vroeër anders was. Sall het die stad beslis lank na René Caillié gesien. Die twee perspektiewe herroep die ironiese beeld wat deur die stad gedra word; die duidelike teenstelling tussen werklikheid en droom. Sall lê die skuld vir die toestand van die stad voor die stadsvaders se deur. Dis nie die *griots* se skuld nie [324]. Met tekste wat op reis is om die droombeeld van Afrika weer te gee, die stad Timboektoe, word ook nuwe verhoudinge nagestreef. Hierin speel lesers ‘n belangrike rol, want dis ook vir hulle dat die digter “...*between sky and silver[. . .] light mirror into language...*” [315]. Die digter vertel al die pyn en lyding en verval van Afrika. Sy vertel dit omdat sy dit beleef het soos die mense van Afrika dit beleef, maar met taal en poësie spieël sy lig, Timboektoe as: “*city of the ancestors/ let the dew return/ over the forgotten oases*” [296].

#### 4.4.6.2 Storievertellers wat vir lesers vertel

Hierdie gerigtheid op die leser en die kreatiewe krag van pyn vir die leser blyk op verskeie vlakke uit *A Change of Tongue*. Hierdie storie of narratief is opgebou uit ‘n velerlei klein stories. “*Transformation links deep structure with surface structure...*” is die slotwoorde van die Chomsky-aanhaling [motto] aan die begin van hierdie groot verhaal, die groot geheel wat die dieptestruktuur probeer weergee. Dit word gedoen deur die oppervlakte strukture, die kleiner stories van transformasie aan te bied. **Die vertel van stories impliseer ‘n gehoor, in die geval lesers.** Uit ‘n gesprek oor die doel van Afrikaskrywers se werk [304], volg die uitspraak wat die belang van lesers/onvangers pertinent beklemtoon: “*No one says: I write for myself. Or: I make art for art’s sake.*” Die res van die bespreking tydens die digtersreis na Timboektoe [304 e.v.], impliseer dat die skryfproses nie gerig behoort te wees om bloot te kritiseer of te verheerlik nie, maar dat die veelkantigheid van die werklikheid deur stories en skrywers in ag geneem moet

word om deur hulle vertelling lesers tot katarsis te beweeg. Hiermee word die tweeledige rol wat Opland aan die *iimbongi* toeken, weer as tema opgetel.

Daar is vroeër genoem dat *A Change of Tongue* met Hutcheon se term, Metafiksionele Historiografie omskryf kan word. Beide komponente van die omskrywing impliseer dat die verteller of skrywer doelbewus rekening hou met die bestaan van lesers of ontvangers. Die metafiksionele kwaliteit van die werk hou op meer as een vlak verband met die verskillende rolle van die verteller, sowel as van die ander soorte “skrywers” of fiksieskeppers [*iimbongi*, *griots*, die tien Afrikaskrywers op weg na Timboektoe] waarvan reeds melding gemaak is. Die verteller het verskillende rolle wat met die skryfproses verband hou. Sy is ‘n **joernalis** wat ‘n artikel moet skryf oor “*Food and Reconciliation*” [19 e.v.]. In die weergawe van die navorsing vir die artikel word by wyse van terugflitsende achronologiese tussenvoegsel vertel van die **digtersdebuut** van Antjie, van haar deel van die Waarheids- en Versoeningskommissie, van Antjie die onderwyseres, deel van ‘n geslag storievertellers, ‘n luisteraar na stories en ‘n reisiger op weg saam met ander digters deur Afrika. Wanneer van Antjie gepraat word, moet deurlopend in gedagte gehou word dat sy haarself tipeer soos weergegee in die metafiksionele besinning na aanleiding van die stories oor haar ma, Dot Serfontein, as skryfster. “*Because I am two people. The one uses her own surname and writes her own stories and earns her own money. The other one has a husband and children*” [83]. En ook “*Like her mother, she also writes. Not stories but a diary. Like her mother, she writes at night. Her daily truths, because she lives twice*” [40].

In haar ontwikkeling as digter word dikwels besinnend verwys na ander skrywers se werk en die impak op haar skryfwerk en hoe die skryfproses plaasvind [Opperman 64; Celliers 62; Breyten 98; skrywer op besoek 100; N.P. van Wyk Louw 101; D.H. Lawrence 105; Lorca 106; Opperman 111; Eugène Marais 125]. Besinning oor die aard van die skryfproses vind plaas in wat Bloom as the *anxiety of influence* sal beskryf wanneer Antjie haar werk vergelyk met die van Dot Serfontein [102] en dit ook opseur. Sy vergelyk ook haar ervaring met die weergawe daarvan in haar ma se tekste [77- 83]. Veel later teen die einde van die verhaal, gebruik sy haar ma se storie oor die kuikens as deel

van haar storie, wat getuig van haar individuasie en haar verskuiwende perspektief as leser van haar ma se stories [363]. Sy lees en “*translate*” die verhaal opnuut van Afrikaans na Engels, maar plaas dit ook in ‘n ander konteks tussen ander verhale. Hulle lees die verhaal wanneer sy op pad is na haar vader se begrafnis. Die sleutel van die verhaal lê daarin dat die verkleumde hoenders wat kom hitte soek het, beskryf word as “*They were people, my people*” [363]. Alhoewel veel in Afrika en ook jou eie huisgenote ironies en krities aangebied en bejeën kan word, bly dit jou mense. Die skryfproses gee juis uitdrukking aan die diepgaande vereenselwiging. “*With the scar of our tongues, we write the land beneath our feet. We write a landscape or breath. Our words smells human, our tongue tastes Africa. To write is to belong*” [334].

Omdat die historiografiese hantering in *A Change of Tongue* “...always a critical reworking, never a nostalgic ‘return’...” [Hutcheon 1988:4] na die historiese behels, betrek dit die leser. Die leser word kreatiewe medewerker, want “...he is asked to participate in the creation of worlds and of meaning through language...” [Hutcheon 1984:3]. In hierdie geval kan “taal” ook gelees word as “stories”, want met taal word stories geskep. Baie stories word vertel vanuit Blanke Koloniale perspektief, diegene wat hulle plase [188-189], hulle seggenskap en hulle mag verloor het en hulle in ‘n veranderende werklikheid bevind. Die hele afdeling oor “*Change*” gee op gevarieerde wyse hieraan uitdrukking<sup>37</sup>.

Vergelyk as voorbeeld hiervan die atletiekbyeenkoms-storie waarmee die boek begin [13-18] waarna vroeër verwys is. In die betrokke storie word uitdrukking gegee aan die ander verhale, vertel vanuit die ervaringswêreld en perspektief van die voorheen swart onderdrukte en hoe hulle hul nuwe posisie ervaar. Die verteller kies nie vir een van die twee perspektiewe nie, alhoewel sy op grond van herkoms ‘n deel vorm van die Blanke groep. Uiteindelik is almal deel van Afrika. Die jukstaponering van die stories vanuit die verskillende perspektiewe betrek die leser om krities na die geskiedenis te kyk en deur die ooptrek van die diskoers deur die verskillende stories betekenis en begrip te bekom, al

<sup>37</sup> Die Blanke ervaring van verandering kan aan die hand van Peet se persoonlike mikronarratief as *recce* van die bosoerlog illustreer word [ 214].

is dit bloot vir 'n verskil van mening. Oorsake of oorspronge vir teenstellende perspektiewe word ontbloot en die moontlikheid van verskeidenheid na die oppervlak gebring.

Die Mandela-narratiewe gee op 'n besondere wyse hieraan uitdrukking. Die verteller se negatiewe ervaring as Blanke Vrou tydens 'n onderhoud met Mandela [244-246], word gejuks taponeer met ander ontmoetings. Verduidelikings en verhale van Mandela se eie Afrika-persepsie op die kollektiwiteit, 'n vriendeliker ontmoeting tussen die verteller en Mandela, stories van Mandela se funksionering en 'n vriendin wat vir haar Mandela se reaksie verduidelik en interpreteer, vorm 'n deel van die korpus verhale waaruit die leser 'n beeld van die verskeidenheid moontlikhede binne die historiese verloop moet vorm. Die kontrasterende verhale, weergawes wat konflikterende moontlikhede adem, weergawes van pynlike ervarings, betrek die leser aktief by die kreatiewe krag van pyn - juis deur die verskeidenheid stories wat teen mekaar bots. In die roman gebeur by wyse van die vertel van stories wat Foucault, soos aangehaal deur Hutcheon noem “...*to analyze discourses is to hide and reveal contradictions; it is to show the play they set up within it; ...*” [2000:15].

Ironie word deur Hutcheon getipeer as 'n diskursiewe strategie wat “...*explicitly sets up (and exists within) a relationship between ironist and audiences (the one being intentionally addressed, the one that actually makes the irony happen, and the one being excluded) that is political in nature, ...*” [Hutcheon 1995:17]. Daarom impliseer die moontlikheid vir ironie om te gebeur (“*happen*”) 'n leser. In die geval moet die leser die kontras en ooreenkomste van die verskillende stories uit die verskillende historiese eras teenoor mekaar en op mekaar plaas om bewus te raak van die diep ironiese kyk wat deur soortgelyke gebeure vanuit verskillende perspektiewe opgediep kan word. Parodie word dan nie bereik deur die letterlike herfrasering en herhaling van 'n letterlike ou teks nie. “...*parodic practice suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity...*” [Hutcheon 2000:27].



Parodie en ironie, soos Hutcheon die verwantskap tussen die twee teken "...a direct parody (in the sense of repetition with ironic distance)..." [2000:29] berus in hierdie teks op die teenstelling tussen die perspektiefverskuiwing van dieselfde groep deur die verandering van die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Vergelyk hiervoor die verteller se aanhaling van haar grootmoeder se brief aan Ouma Hannie: "*We have had a hard time of it with the Governor General's visit[. . .] And all I could think of was: We are dining with the enemy. We are feeding those who have starved us. I will be smiling at those who broke my people's heart*" [111]. Vanuit Blanke Afrikanerperspektief is die vyand die Engelse. Eens agterlike Afrikaner Boervroue, bedien die vyand op 'n onvergelyklike boerewyse, met boeregasvryheid op 'n vyfgangmaal. Boonop word die brief oor die kosmakery deur die verteller geplaas binne die metafiksionele raamwerk: "*Some families can cook, others can write. All the same: I am thrilled to be drifting among so many female texts*" [112]. Deur die teks word die kontras met die huidige vyand by wyse van suggestie opgeroep. Die rolle is omgekeer. Eens agterlike Afrikanerboere [*"Were you criticized when you came to power in 1948? [...] Criticized [...] we were ridiculed, derided[....] were described as hairy barbarians, takhare and backvelders"* 68] kyk na die Swart bevolking op dieselfde wyse waarop hulle eens deur die Engelse betrag is. Waar die "storie" oor die ete vir die goewerneur-generaal die boere se verset en ontworsteling aan onderdrukking uitspel, vertel die direk opvolgende gedeelte die ontworsteling van die Swart bevolking aan die neersienende kyk van dieselfde Boere op hulle [112-120].

Die storie van die goewerneur-generaal se ete moet verder gelees word binne die ruimer tema van "*Food and Reconciliation*" [19] waaroor die vertellende joernalis 'n artikel skryf. Deur die weergawes van die verskillende etes word die "*reconciliation*" op verskillende wyses om die etes gedekonstrueer [Vergelyk 20-27]. Om die tafel word die verhale van korrupsie vertel: "*It had been written indelibly on our hearts: 'Third World' means bad roads, corruption, dictatorship, means black leaders in shine suits and sunglasses, surrounded by sweaty, gun-toting soldiers, all sweeping in cavalcade past gaunt-looking women and pot-bellied children covered in flies. The telltale signs of Africa*" [18]. Uit die tafelgesprek blyk eerder wantroue en agterdog as versoening. Vanuit

die Swart perspektief word daarenteen klem gelê op die “...*terrible poverty among the whites...*” [115, e.v.]. Tereg maak die verteller die kommentariërende uitspraak op die teenstellende, ironiserende en daarmee parodiërende gevolg van die verhale op mekaar: “*No easy walk between perception and truth in this country...*” [27].

Tog is daar ook verhale van voedsel as versoeningsoffer. Reeds in Ouma Hannie se verhaal is die wyse waarop die ete vir die vyand aangebied word, ‘n gebaar van versoening. Die feit dat daar gereël word dat die Afrikaners die kos maak, is ‘n gebaar van aanvaarding en erkenning deur die Engelse, ‘n uitreikende versoeningsgebaar. Die kort beskrywing van die maak van haar ma se spesiale boerewors in die Kaap [260] en die gee van die kilogram boerewors en die baie spesiale laaste fles nastergal aan Rebecca is ‘n voorbeeld van die versoeningskrag wat wel deur kos moontlik is. Dit volg op die “versoeningsgebaar” van Rebecca se kant, die verduideliking van die kollektiewe werkinge van Afrika wat onder andere op besondere wyse deur Mandela uitgeleef word. Daarmee word die onbegrip vir Mandela se skerp reaksie op haar as Blanke Vrou tydens die televisie – onderhoud “getransformeer” tot begrip. Betekenis skep die ruimte vir die sinvolle hantering van pyn wat uit misverstand en onbegrip gegroei het. Rebecca sluit die Blanke verteller in by haar kollektiewe Afrika. Sy verduidelik die kreatiewe krag van pyn vir versoening: “*The personal price. The only way we survived our pain in the past was to generalize our humanity. I need to live in a world now where intolerance and revenge are being discarded as part of the debris of transformation which we talked about earlier, while at the same time making space for all the different shades pain takes on*” [260].

#### **4.4.6.3 “A Town” en Middenspruit as beelde van verandering vir die leser**

Die fyn gekonstrueerde verhaal van selfrefleksie, waaruit op ironiese wyse die verskillende perspektiewe tussen blank en blank binne die nuwe veranderende Suid-Afrika blyk, is terug te vind in die vierde hoofstuk van die eerste gedeelte, getitel “A Town”.

In die gedeelte, soos op verskeie ander plekke in die roman, vind plaas wat Hutcheon beskryf as die “...transideological politics...” van ironie. “*The subversive functioning of irony is often connected to the view that it is a self-critical, self-knowing, self-reflexive mode (white 1973: 37; Bennett 1993) that has the potential to offer a challenge to the hierarchy of the very ‘sites’ or discourse, a hierarchy based in social relations of dominance*” [Hutcheon 1995:30]. Die verteller keer terug na die dorp, Kroonstad, en die plaas, Middenspruit, waar sy grootgeword het, maar wat nou nie meer aan hulle behoort nie. Agt generasies het daar langs die Valsrivier gewoon en geboer. Sy is daar gebore. Die pynlike ervaring van “...*indescribable intimacy of belonging and loss...*” [36] laat haar keel dik voel en haar bors pyn. Sy verwoord die teenstrydige ervaring: “*This is my place. Place in a way that in a way never really wanted me...*” [36]. Krog word hier verteenwoordiger van die ervaring van baie Blankes, wat geslagte lank in Suid-Afrika in volledige verbondenheid gewoon het. Hulle ken geen ander tuiste nie. “*For its horizon, which carries every other horizon I have dreamt of...*” [36]. Ten spyte van hierdie diep verbondenheid, maak die Blankes die ervaring dat hulle as die land se eie kinders onwelkom is.

Die ironie is veral geleë in die veranderinge wat ingetree het met betrekking tot die boerdery. Die eertydse boere en hulle plaaswerkers staan in kontras met die aanbieding van Joep Joubert, die nuwe Blanke eienaar van hulle ou familieplaas en sy verhouding met Meshack wat hom aankla oor sy taalgebruik. Op ‘n dieper vlak gaan dit veel meer oor die gesindheid agter die taalgebruik, “die rol van die tong” en die verhoudinge tussen mense, die spel van mag, as oor die soort vloekwoorde wat gebruik word. Joep is verontwaardig dat iemand, en dit nogal sy swart werker, hom op sy eie plaas kan voorskryf hoe om te praat. “... *a man must know his tongue[...] these days*” [39] waarmee die taal en die verandering wat deur die titel geïmpliseer word, weer ter sprake kom.

Isak Mokokoane, die werker wat saam met die verteller se vader op die plaas groot geword het, word deur Joep as mal bestempel. Die veranderinge tas ook Isak se herkoms en trotse opbou van die plaas aan. Die verwaarlosing van die vrugteboorde wat sy trots

was, laat Isak, as hy soms nog daar kom, magteloos spit in die boorde en op die werkers skel omdat hulle nie die boorde natmaak, snoei en versorg nie. Deur die kontras tussen hede en verlede word Isak saam met Antjie se vader gegroepeer, met wit en swart in dieselfde groep. Joep as Blanke van die “nuwe samelewing” staan teenoor hulle. Verskillende wyses van verbondenheid aan Afrika en die aarde, plaas mense teenoor mekaar.

Joep ontmitologiseer Afrika deur sy optrede van selfbevoordeling en selfverryking. Daar word ‘n kontras gesuggereer tussen die eertydse boere en werkers se eerlike en hardwerkende soort boerdery en diep verbondenheid aan die grond waaruit hulle ‘n bestaan gemaak het en Joep se oneerlike bedrywe. Vir hom gaan die boerdery oor geldmaak, al is dit hoe oneerlik of teennatuurlik. Sy geld kom onder andere van die onwettige verkope van witmielies en die lewering aan buitelanders van wilde diere en voëls wat in aanhouding geteel is. Aan die buitelanders word jagpakkette aangebied om met noue ontkomings die “*cunning lion*”, wat die vorige nag uit aanhouding vir die eerste keer vrygelaat is, te skiet as trofee. Uitbuiting staan teenoor bewaring van Afrika as gesamentlike erfenis van almal. Selfverryking en uitbuiting staan teenoor die liefde vir Afrika en die aarde.

Die “...*transideological politics*...” [Hutcheon 1995:29] van ironie wat in hierdie gedeelte gebruik word, ondermyn op kritiese wyse die “...*hierarchy based in social relations of dominance*...” [1995:30]. By wyse van a “...*self-critical, self-knowing, self-reflexive mode*...” [1995:30] word diegene wat in die dominante magsposisie is subtiel in die teks ondermyn. Antjie luister na Joep se stories oor “*my own farm*” terwyl sy haar bevind op die grond van haar oorsprong. Al maak hulle wat met hierdie grond “...*they can sell it, take it, divide it, pawn it, waste it*...” [36], beteken haar daarwees lewenslank om te wees “*So complete desolved in where I belong*”. Uiteindelik, ten spyte van al die veranderinge, en die oënskynlike beheer en mag van andere, is daar vir Krog en Isak ‘n mag van verbondenheid aan die plek van hulle herkoms en lewenstories wat die mag van die heersers deur die verbondenheid van die hart dekonstrueer tot magteloosheid. Al interpreteer Antjie by wyse van selfrefleksie Joep se perspektief op haar as iemand wat

hom herinner “...*of how whites can fail...*” [36] omdat hulle die grond verloor het, is juis die teendeel waar. Haar verbondenheid en herkoms aan die stuk grond, is so diepgrypende dat lewenslank elke ander horison deur hierdie klein horison gesien sal word. Die skyn van mag en besit bedrieg. Deur die subversiewe werking van ironie word ‘n ander kyk op die situasie gegee as wat oënskynlik aan die orde is.

Deur die aanbieding van stories vanuit verskillende perspektiewe, tekstueel naas mekaar weergegee, laat tree die verteller die tekste as ’t ware in gesprek met mekaar. Metafiksionele besinning wat die proses begelei en die leser bowendien deurlopend bewus hou van sy eie betrokkenheid in die aangebode “stories”, maar ook van sy deelnemende funksie as leser, aksentueer die jukstaponering van stories en daag uit tot die skep van betekenis. Hierdie deurlopend spel van ironisering word deur Hutcheon beskryf: “*As such, irony has been seen as ‘serious play,’ both ‘a rhetorical strategy and a political method’ (Haraway 1990:191) that deconstructs and decenters patriarchal discourses...*” [Hutcheon 1995:32]. In die gang van hierdie roman vervang stories mekaar, volg hulle mekaar op in ‘n proses om die patriargale stories en perspektiewe, van beide Swart en Wit telkens deur ‘n volgende storie te ondermyn. Wat wel oorbly is die diep verbondenheid aan Afrika, selfs al word daaroor ook soms onsekerheid gesuggereer. Daar is ook ‘n diep verbondenheid aan die voorgeslagte, al word dit soms deur kritiese afstand gekenmerk. Waar die verbondenheid met óf Wit óf Swart, óf Historiese Europeër óf Historiese Afrikaan oor geslagte heen teenstellend en onderskeidend, dit wil sê bevreemdend kan werk, kan die gemeenskaplike verbondenheid aan Afrika samebindend werk. Die belangrike bewussyn in die proses van verandering in taal en deur taal is die wete “...*not of being, but of becoming...*” [314]. Dit gaan nie oor die katarsis van tuis-koms nie, maar die reis as katarsiese veranderingsbelewenis.

#### **4.4.6.4 Maskerstories van Afrikanerbeeste en van Mandela**

Twee groter stories wat ook temas vorm en wat teenoor mekaar gestel kan word, is die verskeidenheid stories van die *Afrikanerbeeste* en van *Mandela as masker van die kollektiewe* Suid-Afrika. Tog vertel die teenstellende stories ook verbondenheid en ooreenkomste. Deur beide temas word onderskeidelik die grondige aard, identiteit en

trots van elkeen gesuggereer, maar ook die verbondenheid aan Afrika. Al verskil die identiteite, kom hulle ooreen in die feit van die trots en waardering van die unieke kwaliteite en veral ten opsigte van die verbintenis met Afrika as kontinent van herkoms en vorming. Die twee stories gee uitdrukking aan die “*Chomskyan deep structure*” van “*Tribalism*”, “*People organize themselves around the ideology of inevitable conflict and see themselves as victims of those they are in fact victimizing...*” [205]. Hierdie proses voltrek hom in gemeenskappe wat teenoor mekaar staan, of dit die Engelse is wat teenoor die Boere staan, en of dit die ANC is wat teenoor die Apartheidsregering is. Pyn skaar hom nie in die proses aan een van die twee kante nie, maar infiltreer alles. Wanneer mense egter ophou om hulleself as slagoffers te sien, word dit “my mense” soos die verkleumde hoenders.

Die paragraaf in die afdeling “*Change*” waarmee die stories oor Mandela begin, vat die spel en simboliek saam van **Mandela as masker**. “*And there they hang. T-shirts flapping cheerily in the spring breeze. Sporting the face of a man. He has a beard and a parting creased into his hair and his eyes seem . . . sad. Above the face, these words: ‘I have cherished the ideal of a democratic and free society.’ And below: Cde Nelson Mandela*” [170. Eie beklemtoning]. Verskillende sake word deur die genuanseerde beskrywing van hierdie alledaagse insident oorgedra. Die insident val saam met die dag waarop Mandela vrygelaat word. “*Change*” word ten nouste met Mandela se vrylating verbind. Nog voor sy vrylating het die volk Mandela self gelees en toegeëien as simbool van vryheid. Hulle self lees hom as kollektiewe besit – daarom sy gesig en die boodskap op klere wat almal, die volk, dra. Die vreugde van die bevrydende wappering van die lentebries, die verdelende middelpaadjie en die “*sadness*” wat Mandela se gesig kenmerk, gryp vorentoe en agtertoe op die teenstellings wat ook deur Mandela se gesig gedra word.

Daar word in die res van die afdeling op ‘n verskeidenheid maniere uitdrukking gegee aan die volk (die leser) , maar veral ook Mandela (as sender) se eie perspektief van homself as deel van ‘n kollektief. Daarteenoor lees Westerlinge vanuit ‘n perspektief van individualisme. Die “*westerse*” perspektief op Mandela val saam met hulle siening van politiek: “*Politics is the art of the possible*” [219]. Binne so ‘n denkraamwerk is die

politiek van Mandela “...*the art of the impossible – to make the impossible possible...*” [219]. Dis juis as Krog op die trant van die uitgangspunt haar vraag in die gewraakte onderhoud aan Mandela vra, dat hy haar skerp repudieer en antwoord: “*I don’t think it is correct to personalize issues. We are a collective. We are a team. We in the ANC do things as a team*” [245]. Die kollektief is egter vroeër nog verder uitgebrei: “. . .*he is wat he is because of others, black and white...*” [220. Vergelyk ook die treffende uitbreidende paragraaf wat hierop volg]. Onderlinge verbondenheid bind mense ook aan Afrika.

Vir die skryf van haar artikel doen die joernalis navorsing oor Afrikanerbeeste, maar herroep ook die verhale van Afrikanerbeeste. “*I grew up on the beef from Afrikaner cattle, and on the stories about them*” [86]. Volgens haar was haar oupa liever vir die Afrikanerbeeste as vir mense. Verskeie legendes oor die verhouding tussen die Boere en die Afrikanerbeeste word vertel [86-89]. In ‘n atmosfeer van vyandigheid teenoor die Engelse, vervul die Afrikanerbeeste ‘n rol van bondgenootskap en handhawing van ‘n eie unieke identiteit. Die ietwat ironiese benaming van die beeste bevestig die eie identiteit, maar beklemtoon ook die verbondenheid aan dié Afrika van swart mense. Al die verhale wat die joernalis navors, gee “...*one side of the story...*”. Op die internet kry sy dan ‘n verdere perspektief: “*In Setswana, cattle are known as modimo o nkô e metsi – god-with-the-wet-nose. Among the Basotho, cattle are not merely a sign of wealth, but an expression of the collective self [ . . . ] A Tswana saying claims:[...] Cattle make a human being of you*” [88. Eie beklemtoning]. Uiteindelik word die verskillende temas van die taal rondom die simboliek van die beeste in Afrika saamgetrek. “*Cattle help to form the poet. It is among the cattle that many aspiring praise poets learn to distinguish themselves as potential iimbongi . . .*” [89].

“*Translation*” in taal, maar ook deur meer as taal, speel ‘n belangrike rol in die stigting van begrip wat uitloop op versoening, op verandering van taal en tong, ook soos by die tongvistransformasieproses na volwasseheid. Rebecca “*translate*” vir Krog die gebeure van die televisie-onderhoud. Krog skakel haar moeder wat glo dat ‘n mens net van Afrikanerbeeste boerewors kan maak, oor die resep vir boerewors. Krog “*translate*” haar

dankbaarheid deur 'n geskenk van dieselfde tradisionele boerewors en 'n kosbare fles nastergal. Wanneer teenoorstaande groepe transformeer na begrip en deernis wat deur “translation” oorgedra is, word durende “translation” en aanvaarding van unieke gawes eie aan elkeen se identiteit moontlik.

#### 4.4.6.5 Katarsis: sikliese - en spanningsprosesse as *Sewerage* en “afstand en verbintenis”

Twee soorte prosesse waardeur die leser van *A Change of Tongue* onder andere by die teks betrek word, is die verskeie **sikliese prosesse** (soos die verskeie verwysings na “sewerage”) en die daarstelling van **prosesse van spanning**, dit wil sê teenstellinge deur jukstaponering van stories, die opeenvolging van dekonstruksie en herkonstruksie.

Die verskeie “sewerage”-verhale en -verwysings erodeer op ironiese wyse die patriargale diskoers - “...that deconstructs and decenters patriarchal discourses...” [Hutcheon 1995:32]. Die oorsprong en motivering vir die bou van die spoeltoilette is terug te vind in 'n kollektiewe familievrees vir wurms, waaraan sowel die verteller as haar vader gely het [51 en 52]. Deur hierdie verhaal sluit die verteller op selfrefleksiewe ironiese wyse aan by verhale waarin selfinsig weergegee word. Spoeltoilette moes vrees besweer. Die patriargvader volg egter sy eie kop, laat die “french drain” uit en verklaar dat die omvangryke bousels en konstruksies van hierdie geslag die toets van tye sal kan deurstaan: “Well, our generation, in any case, will not live to see it full” [122]. Ongelukkig volg 'n variasie van probleme op die gebruik van die nuwe uitvindsel. Net huisgenote kon die toonstuk van belangstelling laat spoel. Verder was daar voortdurend verstoppings en boonop was die groot tenk binne 'n kort tyd tot versadigingspunt gevul. Natuurlik lê die fout by die nageslag en nie die patriarg nie. Die ideologiese kondisionering van die patriarg bly. Toe hy jare later weer in sy ouderdom 'n spoelsisteen bou, laat hy weer eens die onnodige “french drain” uit. Daar is mos nou net twee mense. Uiteindelik kry die ouma die skuld as die proses homself herhaal. Die vader kon met sy voorsorg nie die gebruik van die rioleringstelsel vir die nageslag verseker nie.



Teen die slot van die verhaal word hierdie gebrek op omvangryker vlak deurgetrek: “*You could not safeguard a place for us here*” [364]. Die ideale van die voorvaders het nie geslaag soos hulle dit gedroom of bedoel het nie. Nogtans noem die verteller haar vader “*...the text of my core...*” en is die finale afskeid “*...something like a blessing. Like the touch, perhaps, of a forefather...*” [365]. Hiermee word aangesluit by die Afrikatradisie van die belang van die voorvaders.

“*Sewerage*” kry ‘n omvangryker simboliese waarde in die gang van die verhaal. Die sikliese transformasie-prosesse van kos, vertering en nuwe produksie vorm die basis daarvan. “*Preoccupation with excrement. How we deal with what the body has purged, the rubbish cast aside after transformation, the outward signs or the internal change . . .*” [121]. Vir die verteller is die vernietiging van die ontspanningsplekke langs die Valsrivier verskriklik soos ook die daarmee gepaardgaande afbreek van die toiletgeriewe [34-35]. Die patriargale perspektief word egter teen die einde op ironiese wyse volledig gedekonstrueer met die laaste paragraaf van die “*acknowledgements*” [371]. As die rivier, ook ‘n beeld van tradisie en herkoms, heeltemal opdroog, blokkeer die mense van die *township* die rioolstelsel, sodat dit oorstroom en die bogrond benat en bemes. Verskeie boere teel beeste op die gras wat uit benatte en bemeste grond begin groei het. Hierdeur word ‘n siklus voltooi: voedsel word geëet, verteer, uitgeskei, opgeneem om te bemes en dit laat gewasse groei. Dit dien weer deur die veranderde vorm vir beeste as voeding. Beeste dien opnuut as voedsel en as ‘n belangrike simbool in Afrika. Beeste leer die *iimbongi* sing. Die sikliese gang het ‘n katarsiese effek in omstandighede van wanhoop, want die belofte van sikliese herhaling skep hoop by die leser.

Die spannings- of teenstellingsproses wat deur die verskillende verhale geskep word, suggereer die spel van voortdurende **afstand en verbintenis** wat kenmerkend is van selfironiserende weergawes. Die metafiksionele vertellersbenadering betrek die leser by die proses. Op die derde dag van die “*La Caravane de la Poésie*” word daar by die verteller ‘n volledige ervaring van bevreemding gemaak. “*But now her estrangement is so complete that she sees no bridge...*” [293]. Sy doen selfondersoek oor die oorsaak – is dit omdat sy ‘n wit vrou is uit Suid-Afrika wat Afrikaans praat? Met wat uit haar kultuur

kan sy die brug oorsteek? Op 'n subtiële wyse word ook die skryfproses deur die digter bevraagteken, word daarvan kritiese afstand geneem: “‘. . . *her own culture, ' then what exactly in her history of fabricated and reconciled identities is her own? Should she try to fit in as best as she can?*” [293]. Sy besef dat om Afrika te mimiek of te veins sal nie slaag nie. Omdat sy 'n wit Afrikaan is met 'n Europese oorsprong, en 'n taal praat wat juis dit adem, is sy anders. “*People are reacting in voice and dance and song to one another – taking the lead, making space, being with [...] she will have to learn this change of tongue*” [294]. Later die aand vind sy vertroosting in die hoor van “*exclusive Afrikaans*” wanneer “vreemde mans” in Afrikaans op mekaar vloek. Die spel van afstand en verbondenheid volg mekaar op. Om 'n “*change of tongue*” te ondergaan, verloor jy nie die oorsprong van jou eie taal nie, maar is 'n proses van “*translation*” nodig waarin afstandneming, krities kyk, noodsaaklik is.

Hierdie hele proses word herhaal in die verhaal van die Zein [295]. Sy taal is hom ontnem deur die magsverlies van sy taalgroep. Hy beskou hom nie as minder van 'n Afrikaan omdat hy nou in Arabies moet skryf nie. Bowendien het sy voorvaders op die walle van die Nyl gewoon voor enige ander koninkryk in Afrika bestaan het. Ten spyte van die afstand, wat hom help met 'n ander kyk, ervaar Zein steeds die diep verbondenheid met Afrika en die voorgeslagte.

Op die sesde dag voel die verteller volledig vervreem van almal. “*She feels overcome by the exhaustion of not belonging. Not understanding. Not being understood. Being cast as a stereotype . . . Her whole body pains from it. Is loneliness a kind of desperate non-belonging? An absence of voices to root you?*” [300]. Sy weet dat geen wit persoon haar kan verlos uit die afgrond van vervreemding en afstand - om nie te behoort nie. Op dieselfde sesde dag besoek hulle Aminata Traoré, die Maliese Minister van kultuur. Sy verduidelik aan hulle hoe sy telkens nuwe produkte met ou Maliese patrone, ontwerpe en materiale laat skep. Transformasie behou die oue in die nuwe. Wanneer Aminata aan Antjie 'n tjalie van roes, wit en koper skenk en om haar drapeer, transformeer dit die tipiese wit vrou met die westers voorkoms in 'n “*...tall, worthy, gracefull woman of unknown origin...*” [301]. Sy herwin verbondenheid deur transformasie en aanvaarding.

Hier is dit juis die estetiese wat transformeer. Hierdie ervaring van verbintenis word voltooi na die lees van haar vers in Afrikaans. Sy word toegejuig: “*One of many mouths, many tongues. Accepted as, part of, sharing in. The air fair with tolerance. The frame of the earth is green. A forest breathes in her chest*” [329].

In die gang van die verhaal speel die simboliek van water as reën, as rivier, as suiweringsmiddel ‘n belangrike rol om onder andere ook afstand en verbintenis te simboliseer. Die verhaal begin met die reën wat seermaak [9]. Die verhaal eindig met die reën wat reinig. “*The rain picks up carefully. The rain has our scent. It clears our throats. Light sifts through. It encompasses everything*” [367]. Riviere speel ook ‘n belangrike rol [65 e.v.]. Die afdeling wat as “*Journey*” benoem word, begin met ‘n vooraf poëtiese inleiding oor ‘n rivier [281]. Vergelyk verder die mooi beskrywing van die Niger [314] waarmee die belangrike simboliese waardes van verbintenis weergegee word: “*The Niger has many tongues. The Niger gives oxygen. **The Niger dissolves all boundaries along its flanks***” [314 Eie beklemtoning]. Vroeg in die afdeling “*Change*” wanneer die Afrikaanse digters ander digters uit Afrika ontmoet, staan die gedig waarin die waterval aangespreek word:

“*You will be at peace here – beside these wings of foam  
Which fall and fall into waterfall – you who destroy the abyss between us.*” [169]. Soos die Niger **verbind** die waterval die **afstand** tussen twee afgronde. Die verbintenis van afstand is alleenlik deur voortdurende beweging moontlik – “*not of being, but of becoming*” [314].

Hierdie groei of ontwikkeling word treffend uitgebeeld in die Afrikaverhaal wat die struktuur van die verhaal medebepaal. Albcaye vertel die verhaal van die Fulani-mense. Uit ‘n egpaar is ‘n tweeling gebore – ‘n seun en ‘n slang. Die twee het op ‘n besondere wyse vir mekaar gesorg. Die seun het ‘n noue verbintenis met die aarde gehad. Die slang daarenteen kon die blou lug lees. Die seun het die slang met water en melk versorg. Die slang kon die seun vertel wat die lug en die voëls sê. Maar toe word die seun siek. Uiteindelik kom sewe slymhopies uit die seun se mond. Die slangbroer kon die slymhopies herken “*...a mist of sky, a word of giraffe, a burning moon, a weeping tree, a*

*clump of water, a railroad track and a feathered wing...*<sup>38</sup> [321]. Omdat die seun nie verstaan het wat dit beteken nie, het die slang onderneem om hom te leer. *"I will teach you to become them, to see what they mean, and live with grace on the earth"* [321 Eie beklemtoning].

Hier word die leerproses, ook betekenisgewingsproses, maar duidelik 'n proses van *"becoming"*, van afstand wat lei tot verbintenis, 'n transformasieproses. Verstaan en om betekenis te ontmoet, is ook 'n wordingsproses, 'n verbondenheid wat 'n genadige omgang met die aarde en die mense van die aarde impliseer. Hiermee herhaal die slang as 't ware Vaslav se geliefde uitspraak: *"As mense net meer genade het met mekaar, sal die lewe langer duur"*.

Vir die verbintenis van mense aan mekaar wat op 'n afstand van mekaar staan, is betekenis, woorde, stories en genade baie belangrik. Die belang van verwoording, taal, die vertel van stories speel 'n belangrike rol in die proses. Stories inspireer, maar stories bring ook insig. Stories help verstaan en verwerk. Stories kan gelyktydig sê wat logika nie agtereenvolgens kan sê nie. *"Poetry is always busy with light. Poetry glows from the inside. Poetry is the ritual of draping sound over light. So that you can live opened"* [334].

### Samevattend

Die skrywer(s) in *A Change of Tongue* skep tussen hoop en wanhoop. Die wanhoop, die pyn word nie net verdoesel nie. Dit word gesê en weergegee. Antjie Krog gee joernalistiek die wanhoop weer, die pyn in sy skakerings, vanaf die pyn van sogenaamde bevoorregtes tot die pyn van die mense van Transkei; maar ook die pyn van ander in die ganse Afrika: *"It seems to her that she is walking through the whole of Africa's misery and it will take her all her life. . . It feels as if she will carry on walking like this because poverty and misery have no horizons"* [297]. Tot hier in Timboektoe, simbool en beeld van die gelukkige, ewige ideaal, dring die pyn en leed deur tot in elke vesel. Maar juis

<sup>38</sup> Hierdie "hopies" korrespondeer grootliks met die poëtiese gedeeltes waardeur elke afdeling vooraf gegaan word.

hier speel die “*griots*”, wat in die Transkei en by die Xhosas die “*imbongi*” genoem word en in Afrikaans, die digters, so ‘n belangrike rol. Hulle tipeer hulself ook as “*we are the carpenters of memory we plane words*” [299]. Daarom tipeer hulle hulself as: “*We eat the daily word. We live by the daily bread of the word*” [298]. En die woord moet gebruik word om nie te “*abuse*” nie, maar om te “*transform*”; “*to change the tongue*”. Tong is nie bloot beeld van taal en woord nie, maar dui op wesentlike verandering. Tong; ook tongvis hou altwee, taal en wese vas, maar is interafhanklik van mekaar. Die taal verander die mens, maar die veranderde mens het ook ‘n “*Change of tongue*” ondergaan; sy taal verander: “*the route is the journey the wings are the language*” [299]. Omdat die taal so ‘n belangrike rol speel in die weergawe van verandering en van die verandering self, word die leser deur die verskeidenheid wyses waarop hy/sy by die teks betrek word, deel van die veranderingsproses, word die leser betrek by die kreatiewe krag van pyn deur die taal, bring taal en stories die katarsis in die leser teweeg.

Wanneer, soos vroeër aangedui is, beweer word dat katarsis op **verandering** dui, kan *A change of Tongue* ‘n kontemporêre vertelling van katarsis genoem word. Deur die skep van medelye vir verskillende groepe se lyding, deur die vertelling van stories vanuit teenstellende perspektiewe en ervarings, word die verandering vertel. Veral word die moontlikheid geskep vir ‘n leser om verandering te ondergaan deur medelye vir lydendes en vrees om te stagneer of verantwoordelik te wees vir die lyding van ander, of om een van die lydendes te word. Verandering lê egter op ‘n veel ruimer vlak; onder andere om ruimte te skep vir die moontlikhede van verskeidenheid.

Die reiniging van katarsis is nie ‘n soort suiwering wat volledige verlies impliseer van alles wat sleg of verkeerd was uit die verlede nie. Sleg en goed is relatief en is ingeklee en gekleur deur persepsies. Katarsis het ‘n van agtertoe na vorentoe werking. Die veranderingsproses van “*A Change of Tongue*” word die proses van katarsis deur afstand en verbintenis. Die taal vertel dit : agtertoe en vorentoe. Daardeur skep die verandering van taal nuwe lewe, asem. Die leser lees dit om dit te kan sê en om dit te kan leef.

Were Were Liking [299] se woorde vat dit op 'n treffende wyse saam:

*"we are the carpenters of memory  
we plane words*

*the grain of the word is the culture of mercy  
there is the dignity of the word  
the nobility of the word  
the place of the word in a room  
in towns of sand  
in towns of wind  
the word moves from one being to another  
until all words are together*

*we are the masters - not of creation  
but of the transmission of the soul  
the route is the journey  
the wings are the language  
to see the world pass  
to see the word pass in the foyer of language  
with breath in its ribs "*

University of Cape Town

**HOOFTUK 5 : OORKOPELENDE FOKUS OP DIE ONDERSOEKTESE:  
PYN EN PATOS: ‘n Onderzoek na die kreatiewe krag van pyn vir die skep van  
patos in en deur literêre tekste.**

**Tragedy reduces the soul's emotions of [pity and] terror by means of compassion and  
dread. It wishes to have a due proportion of terror. It has pain as its mother.**

**ARISTOTELES<sup>1</sup>**

### **5.1 Inleiding**

Were Were Liking se gedig het die vorige hoofstuk afgesluit. Hierdie vers wat ook dien as program vir ‘n bespreking tussen die tien reisende digters in *A Change of Tongue* [2003:299], teken digters as “...carpenters of memory...”. Haar gedig is geplaas in die konteks waarin die taak en rol van die digter en woordkunstenaar gesien word as om **konflik te transformeer**. “*The griot must be able to use his language skills to transform points of contention and conflict into enriching insight and ultimate peace*” [2003:298]. Die bestaan van konflik impliseer pyn, omdat dit opkom uit ‘n relasionele toestand van spanning. Die aangeduide rol van die *griot*, die woordkunstenaar, in sodanige konfliktoestand is egter nie enkelvoudig en vanselfsprekend haalbaar nie, soos blyk uit die daaropvolgende wisselwerking en gesprekke tussen die reisigers. Belangrike sake wat Were Were Linking in die vers aanraak, belig die kern van die hieropvolgende hoofstuk. Haar vers beklemtoon die rol en verantwoordelikheid van die digter, die teks en die leser binne ‘n samelewing. Hierdie rol word in wisselwerking met ander, met die samelewing gesien – “*the word moves from one being to another until all words are together*” [2003:299]. Die uiteindelijke fokus van die woord is om lewe te gee, te skep. Die taal behoort asem tussen sy ribbes te hê - “*of language with breath in its ribs*” [2003:299]. Die kreatiewe krag van pyn om onder andere in konflik “...*enriching insight and ultimate peace...*” te fasiliteer, impliseer deurleefdheid by die spreker. ‘n Deurleefdheid in die self is kardinaal, maar ook in verhouding met die mense en nood van die samelewing, alvorens die taal teks word. Die deurleefdheid dra by tot die asem, die lewe waarmee die lesers of hoorders die teks kan ontvang en veral die vitaliteit van die teks in die taal kan ontmoet. “Asem tussen ribbes” veronderstel lewenskragtigheid, maar dat dit primêr oor ontmoetings tussen mense gaan, al is dit dan via die taal of taal as teks. Daarom

---

<sup>1</sup>Janko 1987:43.

beklemtoon Liking die waarde van genade wat uiteindelik deur mense aan mekaar verleen of geskenk word – “*the grain of the word is the culture of mercy*”. Medelye as belangrike aspek van patos begelei genade.

In hierdie studie is gepoog om die kreatiewe krag van pyn vir die skep van patos in en deur literêre tekste te ondersoek. Die aanhaling uit Janko se vertaling van Aristoteles se *Poetics II* wat by herhaling as motto vir elke hoofstuk gebruik is, vat die komponente van die ondersoektema saam. Verbande tussen die aanhaling en die studie sal in hierdie hoofstuk kortliks aangedui word. In ‘n tweede rondte sal Tsjechov se drama, *Die Seemeeu*<sup>2</sup>, soos in Afrikaans vertaal deur A.P. Brink, dien as literêre werk aan die hand waarvan die ondersoektese en bevindinge geïllustreer sal word. Die skeppingsproses, die kreatiewe krag van pyn, gebeur tussen die etiese en die estetiese. Tsjechov se werk het ‘n diep onderdliggende etiese gerigtheid, soos hyself aandui. Ter afsluiting word die tese afgerond met die lees van N.P. van Wyk Louw se vers, “*Aan die Skoonheid*” waarin die belang van die estetiese beklemtoon word.

## 5.2 Aristoteles: *Pyn as moeder van tragedie*

In hierdie studie is met ‘n benadering gewerk waarvolgens daar deurlopend gesprek gevoer is tussen die hede van die een-twintigste-eeu en die herkoms van die letterkunde en teoretiese besinning daaroor reeds vanuit die Antieke Griekse kultuur.<sup>3</sup> Daarom is dit ook gepas dat in die slothoofstuk die gesprek opnuut ter sprake gebring sal word. Die aanhaling uit Aristoteles se *Poetics II* waarin pyn as moeder van tragedie benoem word, lei: “*Tragedy reduces the soul’s emotions of [pity and] terror by means of compassion and dread. It wishes to have a due proportion of terror. It has pain as its mother*” [Janko 1987:43]. Wanneer Aristoteles die onderskeid in hoofstuk 5 in sy *Poëtika* uitwys tussen die komedie en die tragedie, beweer hy “*Die lagwekkende bestaan naamlik in die een of ander fout. . . wat nie pyn aandoen nie en ook nie ten gronde rig nie. ‘n Voor-die-*

<sup>2</sup> Brink spel die naam as “Tsjechow” en sy vertaling van *Die Seemeeu* word in die bronnelys op grond van die spelling aangebied. Vir die res van die bespreking word die spelwyse as “Tsjechov” gehandhaaf soos Hennie Aucamp. J.P. Smuts en Alewyn Lee dit in hulle bundels en vertaling skryf.

<sup>3</sup> Die opvallende is dat hedendaagse hoogaangeskrewe literatore soos Linda Hutcheon [bv. 2000 : 106, 108, 152, 210] se werk verskeie verwysings na Aristoteles bevat. Daaruit blyk Aristoteles se relevansie, alhoewel in literêre verband nie die idee gehandhaaf word dat sy werk as voorskriftelik hanteer behoort te word nie. Dit vorm eerder ‘n standvastige baken en verwysingspunt vir kontrastering en verdere besinning.



*hand-liggende voorbeeld is die komiese masker – dis iets leliks en mismaaks, maar veroorsaak nie pyn nie*” [*Poëtika*, 49a32 in De Kock & Cilliers 1991:9]. Dat pyn wesenlik aan tragedie is en bowendien as die moeder daarvan benoem word, aksentueer die belang wat Aristoteles heg aan pyn in, en vir die tragedie en die werkinge daarvan.

Die keuse van Aristoteles om pyn juis te benoem as die moeder van tragedie, is veelseggend. Die moedermetafoor kan tweeledig gelees word. Pyn as moeder dien as die oorsprong en ontwikkelingsruimte van tragedie. Sonder die moeder, pyn, is die herkoms en “fetale ontwikkeling” van tragedie,<sup>4</sup> wat ook die plek van poësie beklee, nie moontlik nie. Na die geboorte van die kind (tragedie/poësie) is die moeder (pyn) steeds die begeleier. Pyn het derhalwe ‘n ontstaans- en ‘n begeleidingsfunksie vir die tragedie. As tragedie breed en algemeen gelees word as “teks”, nie net as opvoering nie, beteken dit dat pyn begeleidend is in die totstandkomingsproses van die tragedie of teks, maar ook by die gebeur, uitspeel of opvoering van die tragedie. Derhalwe is pyn vir die toeskouers of ontvangers ook kardinaal. Daarom beweer Aristoteles: “*Tragedy* (waarvan pyn die begeleidende moeder is) *reduces the soul’s emotion of [pity and] terror by means of compassion and dread.*” In hierdie aanhaling word die sikliese proses van skepper, tragedie en toehoorders geïmpliseer en gehandhaaf. Daarom moet die tragedie self, dit wil sê die opvoering of teks, “*...a due proportion of compassion and dread...*” hê. Die effek van die tragedie (opvoering of gebeurte tydens die leesproses) op die gehoor is eweneens dat dit “*...the soul’s emotion of pity and terror...*” verminder. Die “*...by means of compassion and dread...*” veronderstel en artikuleer die proses van patos.

As dit alles gesê is, kan verstaan word waarom die aanhaling uit Aristoteles gekies is as begeleidende motto vir die besprekings in die verskillende hoofstukke van hierdie studie, en hoekom telkens ‘n ander gedeelte van die aanhaling beklemtoon is. In die eerste hoofstuk is pyn as moeder ondersoek in die lig van ‘n verskeidenheid perspektiewe daarop. “Tragedie” word nie net gelees as Antieke Griekse vorm nie, maar as metafoor vir ‘n literêre teks waarin elementale pyn in mense se lewens uitgebeeld en gehanteer

<sup>4</sup> Tragedies is in Aristoteles se tyd en nog vir lank daarna (tot in die agtiende eeu) in digvorm geskryf. Steiner beskryf dan ook in hoofstuk VII die belang van poësie vir die aard en kwaliteit van die tragedie. Hy wys ook op die oorgang na prosa binne tragedies en die funksie daarvan [1978:238 e.v.].

word. Die fokus val op pyn en nie op tragedie nie. Die Genesismitemite gee 'n voor-Aristoteliaanse perspektief op pyn binne die kader van die invloed van die bose (evil), sonde of dan veel breër gesien as hamartia. Die kontemporêre perspektiewe op pyn is in hoofstuk 1 aangebied met die oogmerk om 'n breë persepsie van pyn te artikuleer. Dit was duidelik dat veral 'n bewussyn by skrywers leef, van die belang wat pyn steeds in die samelewing het. Deurlopend word in psigologiese, filosofiese en teologiese besinnings, soos van ouds die geval was met die tragedie, die belang van pyn en die uitdrukking daarvan in literêre tekste aangedui. Reeds hiermee word die belangrike rol van die letterkunde in die samelewing, vir besinning, en vir lesers van die letterkunde, prakties gedemonstreer deur die hantering van literêre werke in menslike nadenke.

In 'n tweede hoofstuk is veral besin oor “die moederlike” of oorsprongsmatige aard van pyn, te wete die kreatiewe krag van pyn in die totstandkoming van klassieke literêre tekste. Omdat daar 'n skepper, skrywer of sender nodig is vir die totstandkoming van 'n teks of tragedie, is daar gefokus op verskillende soorte skeppers, soos Prometheus, later Aischulos, Goethe en Van Wyk Louw, maar ook Juanita Pereira en Eugene Marais. By almal het pyn as moeder die totstandkoming van die teks of kunsproduk begelei. In die tekste self word die belang van pyn vir die totstandkoming van die kreatiewe produk aangedui. Daar is nie gefokus op presies hoe sensoriese en psigiese pyn die kreatiewe proses begelei nie, aangesien dit tot die terrein van die psigologie hoort. Iets hiervan is wel kortliks aangeraak deur onder andere die verduideliking van Maes se uiteensetting in hoofstuk 1. Die draende beginsels van pyn soos dit onderskei is in die eerste hoofstuk, is as rigtend benut. Hierdie beginsels is naamlik, die elementale en primordiale aard van pyn, die relasionele en spanningsaard daarvan en die primêre dryfkrag van pyn vir 'n soeke na betekenis. Die relasionele aard van pyn veronderstel dat die persoon vir wie pyn as kreatiewe krag dien, sy betekenissoeke meestal aan die hand van ander, en gerig na buite, uitvoer. Op konkrete vlak beteken dit dat karakters, volgens Aristoteles die tweede belangrikste komponent van die tragedie [50a7; De Kock & Cilliers:11], gebruik sal word vir die uitbeelding van die betekenis van pyn. Deur die optrede van die karakters blyk die duidelike relasionele aard van pyn, ook met betrekking tot die karakters se relasie tot die self en die werklikheid. Juis die relasionele aard van pyn impliseer die moontlikheid tot

medelye en vrees. Beide medelye en vrees kan net in relasie tot iemand (veral medelye) of iets tot stand kom. Dis kardinaal vir die derde hoofstuk van die studie. Die spanningsmatige aard van pyn word onder andere uitgedruk by wyse van ironie, parodie, narratiewe (stories), gestaltes en simbole. Na hierdie fasette en die funksionering daarvan, word deurlopend in die res van die studie ook teruggekeer.

In die derde hoofstuk word gefokus op patos in 'n literêre teks. Patos word uitgewys as 'n belangrike dimensie van die "*politics*" (Hutcheon), die etiese ("*ethos and pathos*" – ook Hutcheon) kant of dan die betrokkenheid en gerigtheid na buite en die samelewing deur die evokerende funksionering daarvan in literêre tekste. Die wesenskenmerk van patos is **die gerigtheid op ander**. Verder bevat die woord patos die nuanse van pyn, want tussen die drie terme "*emotion, pathos, pathēma*" is daar 'n direkte verband [Janko 1987:206]. Aristoteles plaas patos in die derde belangrikste posisie naas peripetie ("*peripeteia*") en herkenning (*anagnôrisis*) met betrekking tot die plot [Hoofstuk 11, 52a22- 52b9 in De Kock & Cilliers 1991:18 e.v.]. Plot is op sy beurt die belangrikste van die ses kwalitatiewe komponente wat Aristoteles ten opsigte van die tragedie onderskei [Hoofstuk 6, 49b31 in 1991:10 e.v.]. Omdat pyn en patos verband hou en patos ook met medelye of deernis verhelder word, word patos gesien as gekontekstualiseerde pyn wat vanuit die self en die eie deurleefde verstaan daarvan, gerig is op die pyn van ander wat in interaksie met die teks verkeer.

Patos word opgewek deur die besondere wyse van voorstelling van pyn in die literêre teks (of tragedie) sodat dit patos of medelye in die toeskouer of leser evokeer. Dis veral moontlik omdat die medelye en bewussyn van pyn in die sender of skrywer geleef het en deur 'n proses van afstand en verbintenis in die teks gestalte kry. Die inkleding van patos in die teks, dra dikwels deur die spesifieke voorstelling of uitbeelding van die karakter die intrinsiek algemene patetiese toestand van die mens daarin om. Hiervan is Vaslav wat patos kan dans, 'n sprekende beeld. Die vermoë van die kunstenaar om ander gestaltes te kan vertolk of uit te beeld soos Borges [2000:284] in sy kortverhaal, "*Everything and Nothing*", oor Shakespeare vertel, illustreer die vermoë om aan patos uitdrukking te gee. Die soort plaasvervangende inkleding van Shakespeare en Vaslav, bevestig volledige

meelewing met alle vorme van menslike pyn. Dit maak van die kunstenaar, en veral die romantiese kunstenaar, die uitbeelder en ook die sublieme beeld van patos. Aschenbach getipeer as die Sebastiaanfiguur is juis 'n groot kunstenaar omdat hy ook 'n beeld van egte patos is. Daarom beskik hy oor die vermoë om patos te kan uitbeeld in die literêre kuns. Wanneer Aschenbach oor die kunstenaarsroeping en taak besin, beklemtoon hyself immers die noodsaak van die vermoë tot patosuitbeelding vir die kunstenaar op seggende wyse. Die vermoë tot meegevoel met ander, speel hierin 'n belangrike rol: *“Om 'n betekenisvolle geestesproduk met 'n verreikende trefkrag te kan skep, moet daar 'n geheime verband, ja, 'n ooreenstemming tussen persoonlike lot van die skepper en die gemeenskaplike lot van sy medemens bestaan. Mense weet nie waarom hulle 'n kunswerk as beroemd beskou nie. Maar die eintlike rede vir hulle goedkeuring is iets onweegbaars: meegevoel [ . . . ] Dit was inderdaad die formule van sy lewe en sy roem, die sleutel tot sy werk”* [Mann 1961:18]. Met hierdie formulering, wat Thomas Mann in die mond van Gustav von Aschenbach lê, word op 'n praktiese vlak verduidelik hoe patos tot stand kom, wat dit is in 'n literêre werk, en wat die impak daarvan is op die lesers of ontvangers van die teks.

In die vierde hoofstuk is veral oor die leser en die leesproses besin. Naas patos is die ander twee hoofkomponente van die plot volgens Aristoteles peripetie (*peripeteia*) en herkenning (*anagnôrisis*) [Hoofstuk 11, 52a22- 52b9 in De Kock & Cilliers 1991:18 e.v.]. Patos in 'n teks skep medelye of dan *“compassion/ pity”*, maar ook vrees omdat die mens weet dat hyself ook deel het aan die dikwels patetiese toestand waarin die mens tereg kan kom. Hierdie medelye en vrees sou as 'n herkenning of *anagnôrisis* by die gehoor onderskei kan word. In die tragedie self word *anagnôrisis* veral deur die karakters self deurgegaan en ervaar. **Patos** sou verband kon hou met die **herkenning**, maar **katarsis** kan veral in verband met **peripetie** gesien word, want dit impliseer ommekeer en verandering. Die katarsisbegrip was in die vierde hoofstuk onder die lens. Omdat dit in verband met verandering betrag kan word, is hoofsaaklik aan hierdie moment in die hoofstuk aandag gegee. Die hoopskeppende veranderende krag van stories is aan die hand van *Jacob the Liar* verduidelik. In *Kreeftegang* is eweneens die veranderende krag van stories deur die gang van 'n groter verhaal beklemtoon. Hierdie krag kan ook soms

op destruksie uitloop. Tog wil die verhaal lesers teen die potensiële destruktiewe krag van stories waarsku; wil die verhaal uiteindelik die belang van katarsis benadruk. Ook in *Kamma Hy Kô Hystoe* wil die herinneringe as stories waarmee ‘n beeld van patos geskep word, die nood van die mens op katarsiese wyse aan die gehoor kommunikeer. In *A Change of Tongue* word die belang van stories, van taal, van skepping, van die kunstenaar en ander patoswekkende dimensies van die vertelling, op ‘n velerlei vlakke aangebied. Daarmee word die katarsiswerkende krag van stories, taal en kuns in die rudimentêre veranderingsproses in mense en samelewings verbeeld.

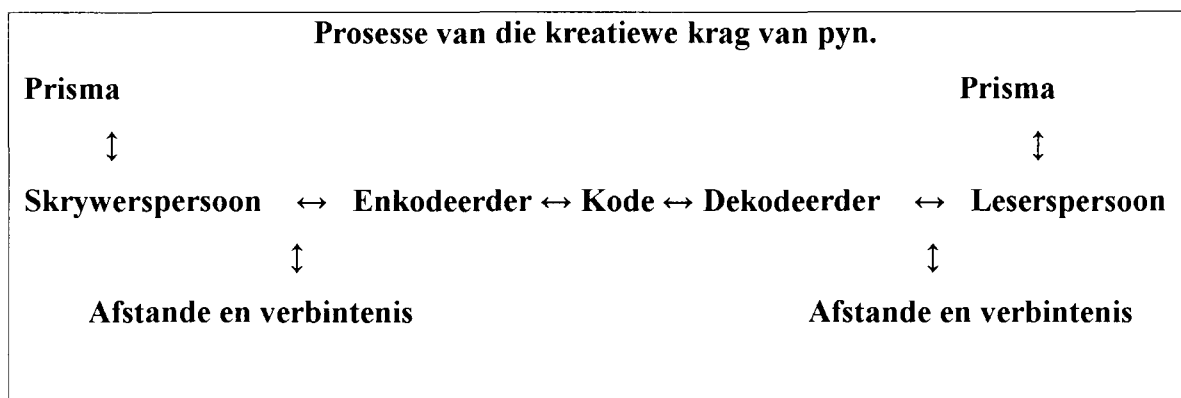
Die hele proses van die kreatiewe krag van pyn vir die skep van patos in en deur literêre tekste is in *A Change of Tongue* op verwikkelde en geïntegreerde wyse aangebied. Die gedig van Were Were Linking waarmee die vorige hoofstuk afgesluit is en hierdie een ingelei is, illustreer dit. Die fokus van hierdie vyfde hoofstuk is om te let op die geïntegreerde proses van die kreatiewe krag van pyn vanaf die skrywer, deur die teks en dikwels gerig op, maar veral ontvang deur die leser/ ontvanger. Met die verskillende teoretiese hoeke wat Hutcheon in haar verskillende boeke inneem, beredeneer sy vanuit verskillende fokusse die verwikkelde proses tussen enkodeerder (sender), kode (teks) en dekodeerder (ontvanger). Hutcheon kwalifiseer haar werk, *Narcissistic Narrative*, met die subtitel: “*The Metafictional Paradox*”. Daardeur word beide sender en ontvanger vasgehou. Alhoewel met Narsissistiese Narratief na die teks [1984:1] verwys word en gevolglik dus die vertelproses wat sigbaar gemaak word (“*made visible*” [1984:6] ), word aan die sender “asem tussen die ribbes” toegeken. Die sender, enkodeerder of metafiksiële verteller word self ‘n persoon in die teks, iemand wat deel het aan die primordiale en elementale aard van pyn. Die teks self, by “verskyning” of toetrede van die verteller, dring aan op die deelname van die leser. “*However, paradoxically the text also demands that he (die leser) participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation*” [1984:7].

Die onderskeid wat Aristoteles maak tussen geskiedenis en letterkunde lê op die vlak van die spesifieke teenoor die universele [Hoofstuk 9. 51a36 in De Kock & Cilliers 1991:15]. Hierdie onderskeid kan nuttig gebruik word met betrekking tot die verhouding tussen die

persoon van die skrywer (spesifiek; histories) en die sender/enkodeerder/verteller (universeel; fiktief). Dieselfde geld die leser as persoon (spesifiek; histories) en die leser as deelnemer om die teks tot stand te bring (universeel; fiktief). Met “spesifiek en histories” word verwys na die werklike mens wat daagliks sy lewe leef. Met “universeel en fiktief” word verwys na die rol of funksie wat die persoon vervul tydens die skryfproses of leesproses. Daar kan ooreenkomste wees tussen die historiese en fiktiewe persoon, maar die een is nie gelyk aan die ander nie.

Die volgende gedeeltes uit *A Change of Tongue* illustreer hierdie verskil en ook die proses van onderskeiding helder: “*Because I am two people. The one uses her own surname and writes her own stories and earns her own money. The other one has a husband and children*” [83]. En ook “*Like her mother, she also writes. Not stories but a diary. Like her mother, she writes at night. Her daily truths, because she lives twice*” [40]. Dit beteken dat by die tweede leef dit nie ‘n presiese historiese weergawe van die persoon se lewe hoef te wees nie. Vir die teks om sinvol of betekeniskeppend te funksioneer, is die historiese weergawe of kennis van die skrywerspersoon ook nie vir die leser voorwaardelik of noodsaaklik nie. Betekenis word ook nie net verkry wanneer die teks deur die historiese persoon van die leser ontmoet word nie. Die leser tree in ‘n rol op waarin hy/sy die verskillende konvensies van die teks kan ontmoet.

Die konvensies het nie noodwendig met die lewe of belewenis van die leser te maak nie, maar kan wel daarmee te make hê. Die persone van die skrywer en die leser dien egter as prisma vir die ontmoeting wat deur die teks moet plaasvind, dit wil sê om die proses van “*co-creation*” te kan laat plaasvind. Vir hierdie proses is die wisselwerkende gebeure van afstand en verbintenis van kardinale belang. Nuanses wat deurklink in afstand is “bevreemding” en “objektivering”. Aan hierdie prosesse is reeds spesifiek aandag gegee in die besprekings van *Dood in Venesië* en ook *A Change of Tongue*. In ‘n poging tot die skematiese voorstelling van die hele proses van die kreatiewe krag van pyn, kan die volgende diagram aangebied word:



By herhaling het die kommunikasieodus van ironie aan bod gekom. Hutcheon plaas ook ironie binne die kommunikasie- of gespreksraamwerk. “*The scene of irony involves relations of power based in relations of communication...*” [1995:2]. Daarom word ironie “*...a discursive practice or strategy...*” [1995:3] genoem. Kenmerkend van die diskursiewe strategie, reken Hutcheon, is dat ironie funksioneer by wyse van distansiëring [1995:14]. Hierdie distansiëring word verder gebruik om ironie te tipeer as ‘n proses van die intellek eerder as van die emosies. Hutcheon wat veel klem lê op die skerp kant van ironie, ontken egter die enkel rasonale werking van ironie omdat daarin “*...an affective ‘charge’...*” skuil. “*... its politics of use [...] account for the range of emotional response (from anger to delight) and the various degrees of motivation and proximity (from distanced detachment to passionate engagement)...*” [1995:15]. In *Kreeftegang*, *Kanna hy kô hystoe* en *A Change of Tongue* is dit juis hierdie werking van ironie wat die *politics* of etiese bewussyn van die leser by wyse van distansiëring en betrokkenheid /verbintenis betrek. Die wisselwerkende (teenstellende/ botsende/ paradoksale) krag van afstand en verbintenis, soms by wyse van ironie, wat via die verteller vanuit die teks op die leser uitgaan, betrek die leser by die gebeure van afstandneming en verbintenis. Deur hierdie prosesse word beide patos en katarsis gedra. Beide patos en katarsis dra etiese merkers, want vir beide is medelye, dit wil sê ‘n bewussyn van ander se pyn, ‘n kenmerkende struktuurdraer.

Die speelbeeld funksioneer as ‘n geliefde simbool vir die besinning oor die rol van literêre tekste in die samelewing en beslis nie sonder goeie rede nie. Shelley gebruik die

beeld in sy *A Defence of Poetry*<sup>5</sup> om te wys hoe die digkuns ook uit die “aaklige” skoonheid kan skep. Maar Shelley skryf ook “*The tragedies of the Athenian poets are as mirrors in which the spectator beholds himself*” [s.j.:16]. M.H. Abrams [1953] noem immers sy bekende werk *Mirror and the Lamp*. Hutcheon wys in ons tyd in haar *Narcissistic Narrative* daarop dat “*We seem fascinated lately by the ability of our human systems to refer to themselves in an endless mirroring process*” [1985:xii]. N.P. van Wyk Louw se seggende gedigtitel: “*Spieël en venster in die nag*” [1981b:164] verhelder beeldend die proses van skrywer na teks na leser; veral as die prismabeeld daarmee gekontrasteer word.

In die spieël kyk die mens na homself. In die nag (ook leesbaar as ‘n donker of pynlike tyd) is ‘n venster soos ‘n spieël, maar die venster besit ook die potensiaal om oopgemaak te word om na buite te kyk, na die wêreld buite. Venster impliseer gebou, kamer, beperktheid. Om deur die venster te kyk, open die ruimtes na buite, verbind die self na buite. Venster en spieël is enkelvlakkig, plat, eendimensioneel, deursigtig. As die teks spieël is, kan die skrywer as prisma gesien word. ‘n Prisma daarenteen is driedimensioneel en driehoekig, met ‘n duidelike basis. ‘n Mens kan nie van drie plat vlakke praat nie, want ‘n prisma het ook inhoud. Die straal van die omvangryke lewenservaring waarvan pyn ‘n kardinale deel vorm, breek deur die prisma – wit in, diversifiseer – veelkleurig uit.

Wanneer die lig na buite deur ‘n prisma breek, word dit veelkleurig. Veelvoudig staan teenoor enkelvoudig. Stories, mites, legendes, metafore, simbole, ironie en parodie kan nie enkelvoudig funksioneer nie. Hulle dra in hulleself ook die spanningskwaliteit wat ten opsigte van pyn onderskei is; ook die relasionele kwaliteit. In hulle lê die veelheid van moontlikhede opgesluit. Omdat pyn geen enkelvoudige antwoord het, of slegs een enkele betekenis kan dra nie, is die beste wyse vir hantering van pyn dat vanuit die kreatiewe energie daarvan oop stories, metafore, . . . ontstaan vir die katarsiese ontmoeting met die leser. Die paradoksale aard van die Narsissistiese Narratief speel

---

<sup>5</sup> In *A Defence of Poetry* [s.j.: 9] skryf Shelley: “...poetry is a mirror which makes beautiful that which is distorted”.



hierin 'n belangrike rol. As dit deur die prisma van die persoon van die skrywer gaan, dan is dit nie meer bloot Narsissisties nie. Dit word in Hutcheon se taal deel van die politiek van metafiksie. Dis nie primêr op die self gerig nie, maar na buite gerig. Die persoon van die skrywer is die prisma waardeur die lig van die taal in sy veelkleurigheid na buite gebreek word in die teks. Die persoon van die skrywer is ook die prisma waardeur pyn gebreek word tot die veelkleurige lig van stories, en beeldryke taal. Stories, poëtiese taal en beelde is eie aan literêre werke en word gebruik vir 'n uitbeelding van elementale pynlike menssyn in tekste. Om dit te erken is daar egter 'n kreatiewe leesproses nodig – dit wil sê 'n ander prisma wat die teks se lig ontvang.

Aan die hand van die bekende Tsjechofteks, *Die Seemeeu*, sal nogeens die verskeidenheid prosesse van die kreatiewe krag van pyn in samehangende verband toegelig word. Die etiese werkinge van die kommunikasieproses deur die kreatiewe krag van pyn en gevolglik die impak daarvan op die leser, sal ook pertinent betrek word.

### 5.3 *Die Seemeeu*: Anton Tsjechov

#### 5.3.1 Inleidend

In die inleiding tot A.P. Brink se vertaling van Tsjechov se *Die Seemeeu*, haal Brink vir Tsjechov self aan. Tsjechov is in gesprek met 'n vriend, Tikhonow, oor Stanislawski se opvoering van sy eie werk. Tsjechov het sy werk as komedies getipeer, maar die Tikhonow vertel aan Tsjechov hoe die stukke hom laat huil het, waarop Tsjechov antwoord: “Jy sê jy’t gehuil toe jy na my stukke kyk, maar dit is nie waarna ek gemik het toe ek hulle geskrywe het nie. Dit is Aleksejew (Stanislawski) wat hulle tranerig gemaak het. Ek wou iets anders. . . Ek wou net baie opreg aan mense sê: ‘Kyk na julle self, kyk hoe misrabel is jul lewens!’ – en as hulle dit eers verstaan het, sal hulle beslis ‘n ander, beter lewe skep. Dit is ‘n lewe wat ek nie sal sien nie, maar ek weet dit sal anders wees as enigiets wat ons nog geken het. En intussen sal ek oor en oor bly sê: ‘Kan julle nie sien hoe treurig dit is nie? Is dit nou iets om oor te huil?’ ” [1976:6]<sup>6</sup>. Met hierdie uitspraak gee die skepper van hierdie teks op ‘n besondere wyse uitdrukking aan die

<sup>6</sup> Dwarsdeur die res van die bespreking word na die Brink-vertaling van *Die Seemeeu* verwys. Bladsyverwysings na die spesifieke teks word sonder jaartal tussen blokhakies aangebied.

kreatiewe krag van pyn vir literêre tekste. Verder impliseer die aanhaling ook die debatte oor die belang van tragedie as hoogste kunsvorm<sup>7</sup>, die uitspraak dat tragedie dood is en dat net komedie leef<sup>8</sup>, sowel as die variasie van betekenisse en inhoud wat geheg word aan tragedie en komedie. Juis vanweë die fokus op pyn in hierdie studie en die noue verwantskap tussen pyn en tragedie, is 'n verhelderende perspektief op dié kontensieuse sake in die konteks van die studie kardinaal.

Reeds in hoofstuk 2 [81] is gewys op verskeie persone se beskouings op tragedie as die hoogste vorm van kuns. Hier volg weer twee belangwekkende aanhalings in die verband: In sy *De Vulgari Eloquenta* (oor die kuns van skryf in die volkstaal) bestempel Dante die tragiese as die hoogste<sup>9</sup>:

*“De tragedie biedt ons het voorbeeld van de hogere stijl...Wij gebruiken die vanzelfsprekend wanneer de verhevenheid van de verzen, de verhevenheid van de constructie en de voortreffelijkheid van de woorden overeenstemmen met de diepgang van het onderwerp” Boek II, Caput IV, par. 5-8*<sup>10</sup> [Den Boeft e.a. 1994:74].

Gilbert Murray skryf oor tragedie:

*“And yet its influence on the Western world has never ceased, except at periods when the higher culture has been submerged altogether. One nation after another, as soon as it rose to the stage of writing great literature at all, began to try to write tragedy, some on the Greek model – at least as far as they understood what the Greek model was – and some in new ways of their own”* [1958:3].

George Steiner dui reeds in die begin van sy boek, *The Death of Tragedy*, sy staanplek aan oor die verdwene tragedie. Hy skryf: *“All men are aware of tragedy in life. But tragedy as a form of drama is not universal”* [1978:3]. Die vorm, soos deur die Grieke ontwikkel is, is grootliks westers. Die vorm het dus verdwyn, maar nie die elementale

<sup>7</sup> Hier word onder andere verwys na die neo-klassisiste. Corneille het Aristoteles se uiteensetting in sy *Poëtika* oor die tragedie is as voorskriftelik gehandhaaf, omdat die tragiese die hoogste kunsvorm sou wees.

<sup>8</sup> Paglia [1992:6] skryf: *“Life is not a tragedy but a comedy.”* Volg ook George Steiner [1978] se *The Death of Tragedy*.

<sup>9</sup> Hierin sluit hy aan by Aristoteles se *Poëtika*.

<sup>10</sup> *“Omdat, zo we ons goed herinneren, reeds bewezen is dat het hoogste het hoogste verdient en dat die door ons tragisch genoemde stijl de hoogste is, moet in de zaken waarvan wij hebben vastgesteld, dat ze op het hoogste niveau moeten worde bezongen alleen in die stijl bezongen worden, namelijk Heil, Liefde en Deugd – en de gedachten waartoe deze zaken aanleiding geven-, mits ze door geen onvoorziene omstandigheden omlaaggehaald worden”* Boek II, Caput iv., par. 5-8 [In: Den Boeft e. a. 1994:74]

tragiek van die lewe nie. Paglia tipeer die tragedie as vorm boonop as tipies westers **manlik**. “*Tragedy plays a male game, a game it invented to snatch victory from the jaws of defeat*” [1992:7]. Steiner daarenteen plaas sy siening in die ruimer historiese konteks en betrek dit op die impak van die christelike godsdiens in die samelewing. Dit is juis op grond hiervan dat ook Dante sy beroemde werk die *Divinia Commedia* genoem het. “*Because its action is that of the soul ascending from shadow to starlight, from fearful doubt to the joy and certitude of grace, Dante entitled his poem a **commedia**. The motion of tragedy is a constant descent from prosperity to suffering and chaos: **exitu est foetida et horribilis***” [1978:12]. Steiner [1978:13] dui voorts aan dat tragedie “...made explicit the universal drama of the fall of man...”. Die koers het egter na Getsemané verander. “*At Gethsemane the arrow changes its course , and the morality play of history alters from tragedy to **commedia***” [1978:13].

Wat betref die spesifieke aard en inhoud van komedie en tragedie, kan die hele variasie van betekenisse nie hier uitgespel word nie. Wat wel blyk, is dat daar ‘n onderskeid gemaak word ten opsigte van die vorm, wat veral in kontras of aansluiting by die Antieke Griekse tragedie gesien word. Daarteenoor staan literêre werke wat bloot as tragies van aard beskou word. Voorts word die tese van die studie, naamlik die skeppingbegeleidende krag van pyn, hiermee opnuut bevestig. As pyn nie meer in tragedies (as vorm) tot uitdrukking kom nie, is die koers vir die uitdrukking daarvan bloot gewysig. Die tragiese en elementale pyn kry omvattend<sup>11</sup> uitdrukking in ‘n rykdom literêre tekste. Die kreatiewe krag van pyn werk steeds deur die skeppingsproses omdat pyn ‘n elementale kwaliteit dra.

In die gang van die bespreking van sy werk behoort die nuanses wat Tsjechov aan komedie wou gee, duideliker te blyk. Soos reeds in paragraaf 5.2. genoem, het Aristoteles komedie teenoor tragedie gestel en wel op grond van die uitbeelding van pyn [*Poëtika*. 49a32]. Morris [1993:302] dui die groot aantal werke aan waarin teenswoordig

---

<sup>11</sup> Vergelyk hiervoor onder andere die tekste wat vroeër in die studie bespreek is. asook die argument in hoofstuk 2. paragraaf 2.4. p. 120.

oor komedie besin word.<sup>12</sup> Tsjechov beskryf sy verstaan van komedie as: “*En intussen sal ek oor en oor bly sê: ‘Kan julle nie sien hoe treurig dit is nie? Is dit nou iets om oor te huil?’*” Daarmee brei Tsjechov op etiese vlak uit op wat Morris [1993:246] omskryf as tragedie: “*Tragedy, I would offer (not as a definition but as a starting point), is the literary form that takes as its main social function an extended meditation on human pain and suffering*” [Eie beklemtoning]. Tsjechov sou wou byvoeg dat die skrywer eintlik die toeskouer (of dan leser) wil stimuleer tot verdere nadenke oor pyn en lyding, sodat hy/syself aktief iets daaromtrent sal doen. As Steiner se lyn in gedagte gehou word, en ook die redenasies wat Morris volg in sy hoofstuk oor komedie en pyn, is dit duidelik dat die nuwe klem op komedie waarin die tragiese vervat is, ten diepste ‘n verryking van die tragedie impliseer. Heel duidelik word daar allermens tans meer by die voorskrifte van Aristoteles gehou by die skryf van ‘n tragedie. Trouens, ‘n mens sou veel eerder van tragiese werke kon praat as van “‘n tragedie”. Bowendien speel die komiese ‘n kardinale en katarsiese rol in die uitbeelding van dit wat as die tragiese werklikheid beskryf kan word.

Die aanhaling uit Tsjechov se kortverhaal “*Rothschild’s Fiddle*” gee die ironiese tragiek van die lewe op ‘n komiese wyse weer. Daarmee word die funksie en benutting van komedie in ‘n literêre kunswerk demonstratief verhelder. Die waardes wat die mens in die lewe aanhang, veroorsaak dat hy sy lewe lank nie lewe nie, maar eerder die waardes wat deur die dood alleen gerealiseer kan word, steeds in die lewe nastreef. Dan besef hy soos die doodskismaker, Yakov Ivanov, wat ook Bronze genoem word, dat die nagestreefde waardes makliker deur die dood bereik word. Die vraag is dan of die soort lewe nie eintlik ‘n handhawing van die dood en ‘n gedurige strewe na die dood is nie? “*Life had passed without profit, without pleasure; it had gone by aimlessly, to no purpose. There was nothing to look forward to, and if you looked back, there was a terrible waste of money, enough to make your flesh creep. Why couldn’t a man live without all that loss and waste? [. . .] he concluded that he stood only to profit by dying: he wouldn’t have to eat, drink, pay taxes, insult people. Since a man lies in the grave not*

<sup>12</sup> “Even a briefly annotated bibliography of modern scholarship on comedy runs well over three hundred pages. See James E. Evans, *Comedy: An Annotated Bibliography of Theory and Criticism* (Methuen, N.J.: The Scarecrow Press, Inc., 1987).”

*only for one year, but for hundreds and thousands, the profit would be enormous [. . .] This conclusion was correct, of course, but dreadfully unpalatable none the less. Why were things so strangely organized in this world, when he lived only once and had nothing to show for it?"* [Oz 2000: 54].

Hierdie bewussyn van die ironiese aard van die lewe waarvoor mense dikwels grootliks self verantwoordelik is omdat hulle eintlik self die koers van hulle lewe kies, maar altyd die noodlot, of almal behalwe hulself verantwoordelik hou vir die mislukkings en ongelukkigheid van hulle lewe, word in die konteks van hierdie studie gelees as die sentrale tema van *Die Seemeeu*. Hierdie soort vasgevang slagoffer-mentaliteit waarmee mense die lewe bejeën, lei daartoe dat hulle wel lewe, maar hulleself as magteloos sien om self enige verskil aan hulle lewe te maak, dat hulle lewe soos dooies, soos gevangenes van die lewe. Hulle lewe soos vasgemaakte (bang) honde wat snags blaf. Hierdie lesing van *Die Seemeeu* korrespondeer met Tsjechov se afwysing van die tragedie ten gunste van wat hy as komedie beskou.

### 5.3.2 Elementale pyn in *Die Seemeeu*

Die drama se openingsin waarmee “*the story begins*”<sup>13</sup>, plaas die verhaal binne die sfeer van die tragiese, die elementale pyn van die lewe. Die onderwyser, Medwedenko, vra aan die jong meisie, Masja: “*Waarom dra jy altyd swart?*” Masja antwoord hierop: “*Ek rou oor my lewe. Ek is ongelukkig*” [11]. Met hierdie twee uitsprake word die komiese tragiek of eerder tragiese komiek van die drama en die lewe uitgesê. ‘n Kardinale tema van die drama word subtiel bekend gestel. Medwedenko se teenstellende verwagting oor die jeugdige Masja op wie hy verlief is, word deur sy vraag geïmpliseer: Waarom dra jy nie vrolike kleure wat by jou jeugdigheid en by my beeld van jou as geliefde pas nie? Masja se eenvoudige antwoord, bevat die ironiese elementale pyn van die lewe. Die normale verloop is dat mense oor die “dood” rou, nie oor die lewe nie. Daarmee word die doodsheid van haar lewe gesuggereer. Hierdie onvry lewenstoestand wat deur ‘n soort letargiese apatiese lewenswyse gekenmerk word, vasgevang in ‘n fokus op elke karakter se onbehae met die soort lewe wat hulle het, asof hulle die uitgelewerde slagoffers

<sup>13</sup> ‘n Verwysing na die titel van Amos Oz [2000] se boek. *The story begins. Essays on literature*.

daarvan is, word in die eerste paar bladsye van die drama verder gevoer. Die optrede van die verskillende karakters, sowel as die terugkerende motief van die vasgemaakte hond, dra hiertoe by.<sup>14</sup>

Masja rou oor haar lewe wat ongelukkig is. Medwedenko kla omdat hy as arme onderwyser met te min geld vir te veel mense moet sorg. Sorin voel vasgekeer en kla omdat hy op die plaas moet bly, maar ook omdat hy nooit sy ideale kon verwesenlik om te trou of 'n skrywer te word nie en omdat hy nog nooit kon lewe nie. Nina word gevange gehou in haar ouerhuis en sy moet "*uit 'n tronk ontsnap*" [13] wanneer sy na Treplew en die huis van die boheemse kunstenaars kom. Treplew beskryf sy ma as die verslaafde en gevangene van roem en toejuiging, wat geen ander mens dieselfde of weinig anders gun. Arkadina se lewe en ganse bestaan word deur haarself en haar eie behoeftes gevul. Treplew self glo sy ganse lewe is 'n mislukking. Sy ma het hom nie lief nie. Nou het Nina hom nie meer lief nie. Hy het geen identiteit van sy eie nie en hy glo hy word net ter wille van sy ma verdra in kunstenaarskringe. Hy was nie suksesvol op universiteit nie. Selfs voordat sy ma sy toneelstuk sien, glo hy vas dat sy daarmee sal spot en niks daarvan sal dink nie.

Sorin versoek vir Masja om haar vader, Sorin se voorman, te vra om die vasgemaakte hond los te maak wat snags so tjank en vir Arkadina uit die slaap hou. Masja weier omdat sy nie met haar pa praat nie. Die vasgemaakte hond is bowendien met 'n goeie rede op die spesifieke plek geplaas [12]. Met sy nagtelike getjank word die hond 'n sametrekkende beeld van die voortdurende gekla en onbehae omdat alle karakters hulself sien en beleef as vasgevang en uitgelewer aan die ellende van die lewe. Hierdie getjank is rusverstorend, maar die persoon wat die hond vasgemaak het, is heel tevrede daarmee. Volgens hom moet die hond die skuur bewaak en mense afskrik of waarsku. Niemand kan of wil die klaendes van hulle redes tot klagtes beroof (of verlos) nie. In die drama word die klaendes voorgestel om in terme van Tsjechov se perspektief ander te waarsku en tot nadenke te stem.

---

<sup>14</sup> Simboliek en die funksionering daarvan in Tsjechov se werk is 'n algemene punt van debat. Daarom word die hond as motief gelees. Daar word algemeen aanvaar dat Tsjechov nie oorbodighede gebruik nie.

### 5.3.2.1 Elementale pyn as spanning in Die Seemeeu

Die spanning eie aan pyn word veral aangebied deur twee natuurbeelde wat deurlopend in die drama funksioneer, naamlik die meer en die seemeeu. Die seemeeu dien as omvattende en oorkoepelende simbool<sup>15</sup> in die drama. Alhoewel die meer ‘n onderbeklemtoonde posisie verkry in kontras met die meeu wat ook deur die titel bevoorgrond word, aksentueer die onderskikking subtiel die belang van die meer. ‘n Meeu sonder die veel meer omvangryke meer, is immers nie ‘n moontlikheid nie.

Trouens, die meer maak sy toetrede tot die drama op gesuggereerde wyse, voordat die meeu ter sprake kom. Die oënskynlik onbenullige karakter, Jakow die kneg, maak die tussenwerpsel: “*Konstantin Gawrilowitsj, ons gat maar bietjie lyf natmaak*” [12]. Die persoonlike aanspreekvorm [“*Konstantin Gawrilowitsj*”] word kontrasterend opgevolg deur Jakow se gediensstige volgende woorde: “*Ja, meneer. Goed, meneer*” [13]. Deur die kontras word die idee geskep dat die eenvoudige kneg in ‘n veel groter praktiese verbondenheid met die meer leef as Treplew. Treplew benut die meer op dramatiese vlak en gedistansieerde wyse. Die meer met die opkomende maan in die agtergrond dien as dekor vir sy toneelstuk. Vir Treplew het die meer teoretiese (idealistiese) betekenis; vir Jakow praktiese (funksionele) betekenis. Die groot verskil of spanning tussen die praktiese en teoretiese is reeds deur Medwedenko in sy gesprek met Masja genoem: “*Teoreties, ja. Maar prakties: . . . Dis nie maklik nie*” [11]. Hierdie spanning tussen teorie en praktyk word in die res van die drama opgevolg met verwysings na die *idealisme* van karakters [17; 29; 33; 54]. Dit bereik ‘n hoogtepunt teen die einde as Treplew vir Dorn daarop wys dat filosofie op papier makliker is as die leef daarvan [54].

Direk na Jakow se gediensstige antwoord, beskryf Treplew die stellasië wat deur Jakow-hulle gebou is vir die opvoering. “*En daar staan die teater dan [ . . . ] Geen décor nie. Mens kyk reguit na die meer en die horison*” [13]. Hiermee word twee belangrike pynlike spannings wat in die drama figureer, bekend gestel. Die een spanning is dié tussen die teater en die lewe. Dit impliseer die spanning tussen kuns en die werklikheid en sluit die

<sup>15</sup> Vergelyk vir ‘n insiggewende debat oor die funksionering van simboliek in Tsjechov se werk die artikels van Holland [1982], Senelick [1982], Woods [1982].

reedsgenoemde spanning tussen die teorie (ideaal;droom) en die praktyk (lewe) in. Omdat vier van die hoofkarakters kunstenaars of opkomende kunstenaars is (Arkadina, Trigorin, Treplew en Nina), is die spanningsvolle wisselwerking tussen kuns en lewe belangrik. Die gevaar bly egter dat die teater as kunsmatige voorstelling van die lewe die plek kan inneem van die werklike, vitale en egte lewe. Teater en die kunste kan 'n plaasvervangende vorm van lewe word, waardeur die egte lewe misgeloop word. Mense wat deurlopend oor iets anders droom en onvergenoegd is met hulle eie werklikheid, loop dieselfde gevaar as die kunstenaar wat die lewe deur sy kuns ontvlug.

Die seemeeu is nie bloot simbool van Nina of Konstantin nie. Nina is die eerste in die drama om haarself te vergelyk met 'n seemeeu, nog voordat Konstantin die meeu skiet en voor haar voete kom gooi en homself daarmee vergelyk. Kort na haar verskyning om die enigste rol te speel in Konstantin se toneelstuk, sê sy: *"En ek, ek word hier na die meer toe aangetrek soos 'n seemeeu. . ."* [1976:16]. Hiermee word die meer en die seemeeu saam benoem en op mekaar betrek. Nina funksioneer as jeugdige opkomende aktrise teenoor die ouer gevestigde aktrise, Arkadina. Wanneer sy haarself beskryf as seemeeu, wat aan die meer verbonde is, lê die lewe as 't ware nog voor haar oop. Sy kan droom oor wat sy wil wees. Die droom is nog nie vervul nie, maar het veral ook nog nie misluk nie. Vryheid word misgeloop omdat 'n karakter verslaaf is aan 'n vorm van lewe wat oneintlik is. 'n Slaaf van iets, is ook slagoffer van 'n tirannie, waaraan hy/sy dink dat hulle nie kan ontkom nie. As die kuns of teater die verslawende is, verbeel die persoon hom dat hy nie kan lewe nie, omdat sy ideale nie verwesenlik word nie. Treplew kry nie die erkenning wat hy soek nie; is oortuig dat sy ma hom nie lief het nie, en verloor ook die geveg (binne sy eie belewing) teen Trigorin om Nina se liefde, sowel as vir sy ma se aandag. Treplew is die slaaf van die sug na erkenning, aandag. Sy grootste hunkering, dieselfde as van bykans al die karakters in die drama, is naamlik die sug na liefde.

Treplew se beskrywing van die décor van sy teater, roep ook die décor van die hele drama op. Die tweede spanning wat hiermee aangebied word, is die spanning tussen die meer en die seemeeu. Die meer dra die betekenis van die blywende, die onverganklike, die ewige. Hierteenoor is daar 'n duidelike verband tussen die meeu en die mense; ook



wat betref die verganklikheid. Treplew se toneel rig 'n skerp waarskuwing binne hierdie kader. Die toneel wat op een vlak deur Treplew geskep word, is doelbewus op 'n ander vlak deur die ordende kunstenaar gekonstrueer en geplaas. Treplew se toneel het op 'n tweede vlak implikasies vir die res van die drama.

Deur die groter drama, en in Treplew se toneel, word gewaarsku teen die ondergang wat die soort lewe tot gevolg kan hê: “...*alle lewens, alle lewens het hul droewe kringloop voltooi en weggesterf ...*” [19]. Die manier waarop die vasgevangene klaende mense geteken word, lui: “*Douvoordag word julle in die verrotte moeras gebore en dans dan tot skemeraand, gedagtelooos, willoos, sonder 'n roerseltjie lewe. Uit vrees dat die lewe uit julle ontspring, ...*” [19]. As mense hulle eie verganklikheid in teenstelling met die meer besef, sal dit onmoontlik wees om die lewe so te mors. Hulle sal nie daaroor bly kla asof die lewe vanselfsprekend is nie en aanhou asof onvergenoegdheid en klagtes oor alle drome wat nie waar word nie, vanself oplossings sal veroorsaak. Die ironie is dat Treplew in sy toneel aan hierdie dinge uitdrukking kan gee, maar dat hyself nie daarvan uitgesluit is nie. Ook ten opsigte van hom word 'n ervaring van uitgelewerdheid aan almal en alles rondom hom beklemtoon: sy ma, Nina, sy gebrek aan erkenning en aan geld.

Alle karakters se tragiese lewe word deur die seemeeu verbeeld. Die potensie van skoonheid en lewenskragtigheid wat die seemeeu gehad het, word hom deur “*hierdie kunstenaar*” [31] ontnem. Die seemeeu word deur Konstantin doodgeskiet. Lewe word “...*die pragtige wese van liefde...*” [8] ontnem. Brink haal uit 'n brief van Tsjechov in 1892 aan waarin hy aan 'n vriend geskryf het van sy ervaring toe hy op 'n jagtog 'n groot gewonde voël moes doodskiet: “*Daar was een pragtige wese van liefde minder in die wêreld. En twee gekke is terug huis toe om te gaan eet*” [Brink 1976: 8]. Daarmee word die kosbaarheid van die meeu en die lewe aangedui. Treplew vernietig dit onnadenkend, sonder 'n bewussyn van die kosbaarheid. Die seemeeu word later weer opgestop in opdrag van Trigorin wat volledig van sy opdrag vergeet het. Die meeu word kunsmatig tot lewe gewek en die skyn van lewe gegee. Deurlopend is daar by Tsjechov 'n fel reaksie teen alles wat skyn is. Hy benoem aansitterigheid en skyn wat op effek uit is, *posblost*.

Kuns is dus nie veronderstel om tot skynlewe te wek nie, maar om deur die liefde en etiek 'n sublieme en egte beeld van estetika te skep wat deur die leesproses vitaal herleef.

Die karakters in die drama ly juis omdat hulle nie die vryheid van die lewe smaak nie. Deur hulle voortdurende onvergenoegdheid met die lewe soos hulle dit “getref het”, kom hulle bloot tereg in 'n skynlewe, 'n tweedehandse soort lewe, in die ontvlugting van die teater, wat nie die lewe self is nie. Daarmee word ook kritiek op die soort kuns gelewer wat dien as ontvlugting van die lewe self omdat die persoon nie kans sien vir die wesenlik pynlike aard van die lewe nie. Die mees kardinale pyn as spanning wat hier uitgebeeld word, is die strewe na lewe en die voortdurende bewussyn dat hulle nie lewe soos wat hulle begeer nie.

### **5.3.2.2 Elementale pyn as relasioneel in Die Seemeeu**

Treplew se lewe is in die besonder 'n beeld van elementale pyn wat relasioneel van aard is. Daarom val die fokus in hierdie paragraaf op hom. In kontras met Treplew, staan die dokter, Dorn. Anders as die meeste ander karakters, blyk Dorn tevrede te wees met die lewe. Hy sê in 'n belangrike gesprek na die opvoering van sy drama aan Treplew: “*Ek het my lewe voluit gelewe en elke oomblik daarvan geniet en ek is tevrede. . .*” [24]. Wanneer karakters hulle eie klein preokkupasies op Dorn oordra en hom daarvan beskuldig dat hy immers nie die gebreke ly wat hulle ly nie, word ook die skyn van hulle preokkupasie ontmasker. So sê Medwedenko aan Dorn dat hy immers tog ryk is, waarop Dorn vertel dat sy lewe aan ander behoort het, maar dat hy nie veel geld gekry het nie. Dit wat hy wel gehad het, het hy op 'n reis spandeer [51].

Treplew neem 'n baie sentrale plek in die verloop van die drama in. Die “proloog” waarin Masja en Medwedenko se gesprek en die verhouding wat daaruit blyk, die prototipe skep van die soort verhoudings en lewensbenadering, is al wat sy toetrede voorafgaan. Hulle dialoog berei die luisteraar/leser/ toeskouer voor op die binnekoms van Treplew en gee die agtergrond van die toneelstuk, sowel as van die verhouding tussen Treplew en Nina. Medwedenko se beskrywing van die relasie blyk ironies te wees. Hierdie soort ironie kom by herhaling in die drama voor en spruit onder andere uit pyn wat uit spanninge in

verhoudinge spruit. Dis gebaseer op die slagoffermentaliteit waarmee die meeste karakters hul lewe benader. Aldus Medwedenko gaan Treplew en Nina wat op mekaar verlief is se “...siele verenig word in die begeerte om één-en-dieselfde dramatiese beeld te skep...” [11]. Die meeste karakters “bestaan” voortdurend met die idee dat dit met hulle sleg gaan, maar met alle ander mense goed gaan, of ten minste veel beter as met hulle. Uiteindelik realiseer niks van wat Medwedenko hier oor Treplew en Nina beweer nie.

Die relasie tussen Treplew en Nina is een van die belangrikste verhoudinge wat deur Treplew as pynigend beleef word. Wat hom betref, is Nina sy groot liefde. Hy beweer net voor haar binnekoms teenoor Sorin “*Ek kan nie lewe sonder haar nie*” [15]<sup>16</sup>. Tog noem hy haar in dieselfde asem van verrukking sy “droom”, waarmee idealisme gesuggereer word. Nina se reaksie op Treplew laat blyk dat sy gevoel vir haar nie wederkerig is nie. Sy bly ontwykend. Sy word deur die meer aangelok, maar ook deur die beroemde skrywer, Trigorin, wie se werke sy gelees het en bewonder. Later blyk dit dat die droom wat sy najaag, verband hou met ‘n verliefdheid op Trigorin. Haar droom lê in die spanning tussen haar liefde vir Trigorin, haar fassinerings om aktrise te word en die beeld van die seemeeu wat sy intuïtief bly soek en nastreef. Die eerste verwysing na die seemeeu is wanneer sy haarself met ‘n seemeeu vergelyk. Daarna teken sy haar briewe as “*Die Seemeeu*” [54]. Sy herhaal in haar laaste groetgesprek met Treplew teen die einde van die drama drie keer die frase: “*Ek is ‘n seemeeu. . . Nee, dis nie wat ek wou sê nie*” [61].

Die verhouding met Nina is verwickeld. Van die begin van die drama af, is daar ‘n geleidelike destruksie van die verhouding met Treplew. Tog voer sy in die slottonele met Treplew die mees karakteropenbarende en eerlikste gesprek net voor haar vertrek om elders as aktrise op te tree. Uit hierdie gesprek blyk dat sy steeds met die pyn worstel wat die mislukte verhouding met Trigorin haar toegedien het. Sy hunker terug na die tyd toe die lewe eenvoudiger was en sy nie die pyn van verwerping en vergeefse liefde moes verwerk nie. Daar het egter by haar ‘n duidelike insig oor die pyn van die lewe gegroei in

---

<sup>16</sup> Dit lyk dan later asof hy ook nie sonder haar wil lewe nie. Die slottoneel voor sy dood beeld die afskeid tussen hulle uit.

teenstelling met Treplew. Sy sê aan Treplew: *“Nou weet ek, nou verstaan ek, Kostia: In ons manier van lewe, of dit skryf of toneel speel is, is die hoofsaak nie roem of heerlikheid nie, dit is niks waaroor ek tevore gedroom het nie, dit is net die vermoë om aan te hou verduur . . . Om jou kruis te dra en te bly glo. Nou glo ek en die pyn is minder, en wanneer ek aan my roeping dink, is ek nie meer so bang vir die lewe nie”* [62]. Treplew se reaksie hierop is tragies, maar veelseggend wanneer hy bedroef antwoord: *“Jy het jou weg gevind, jy weet waarheen jy gaan, terwyl ek nog ronddobber in ‘n warboel van drome en beelde, sonder om te weet waarom ek skryf en wie dit nodig het. Ek het geen geloof nie en ek weet nie waaruit my roeping bestaan nie”* [62].

Treplew het geen gefokusde of doelgerigte verhouding tot iets of iemand nie. Alhoewel Treplew baie sorgsaam is, reageer hy op Nina se mees basiese behoefte en nie op haar innerlike nood nie. Hy probeer haar daar hou en belowe om vir haar kos te bring. Uit hierdie gesprek en die voorafgaande gebeure, blyk dat nie eers Treplew se liefde vir Nina so omvattend en eg was dat hy daardeur ‘n stuk lewe en gevolglik ‘n roeping kon bekom nie. Dalk was sy verwerpte liefde vir haar sy enigste roeping, maar dan kommunikeer hy dit nie in daardie omstandighede helder aan haar nie. Hy antwoord haar nie as sy hom nooi om eendag na een van haar opvoerings te kom kyk as sy beroemd sou word nie. Hy stel ook nie meer voor dat hy met haar saamgaan nie. Sy reaksie op hierdie gesprek is volledig onverwags, soos die hele afloop van die drama ook laat blyk. Die onverwagsheid word versterk deur die abrupte einde. Geen reaksie van diegene met wie Treplew ‘n naby verhouding moes hê, word na sy dood gedramatiseer nie. Die drama eindig in die verband **veelseggend** oop.

Alhoewel verskeie motiveringe, spruitend uit die verhoudinge waarin Treplew hom bevind het, uitgewys sou kon word as oorsaak vir sy selfmoord, is geen daarvan onteenseglik die werklike motivering nie. Daar sou op twee vlakke daarna gekyk kon word. Aan die een kant is die intrinsieke psigologie van die karakters wat nie direk in Tsjechov se werk uitgespel word nie, van kardinale belang in sy werk. Op grond hiervan sou ‘n mens kon beweer dat Treplew finaal met hierdie selfmoord die ervaring van verwerping deur sy moeder wreek. Hy kry uiteindelik die hou in op haar. Verder sal geen

verwerping of spyt hom meer hierna kan raak nie. Hy voltrek die soort belang wat sy haar lewe lank in hom gehad het as 'n werklikheid. Oënskynlik het sy strewes en behoeftes haar weinig geraak; nou hoef dit haar nie meer te raak nie. Sy is vry om haar gang so selfgesentreer te bly gaan, soos wat sy dit in elk geval nog altyd gedoen het. Die verbintenis met sy ma, of gebrek daaraan, bly 'n deurslaggewende verhouding in sy lewe. Dit is die een relasie waaruit hy 'n soort pyn moes ervaar het wat hy nooit kon oorstyg nie.

Tog blyk daar 'n parallel te wees met die misgeloopte verhouding met Nina. In die slotgesprek tussen hulle, moes hy finaal besef het dat hy haar aan die teater en aan Trigorin verloor het, soos wat die geval lewenslank met sy ma was. Hy moes ook alle hoop verloor het dat hy haar liefde sou wen. Hierin sou wel 'n oorsaak vir die selfmoord kon lê. Die laaste verhouding, is die relasie wat hy tot homself gehad het. Uit die finale gesprek, moes hy helder besef het dat hy geen roeping het nie; dat hy nie self weet waarom hy leef nie, of dat hy nooit sy roeping sal kan verwesenlik nie. Op hierdie punt bestaan daar 'n ander moontlikheid, wat ook hiermee verband kan hou. Alhoewel hy nie daaraan uitdrukking gee nie, kon hy besef het dat hy nie werklik 'n skrywer wil wees nie, maar dat Nina en om haar lief te hê die diepste roeping van sy lewe is. Omdat dit uitgesluit en totaal onmoontlik is, reageer hy tipies op die passiewe lafhartige wyse wat sy optrede deurgaans gekenmerk het. Hy werp hom nie met drif in 'n poging om dit te bekom waarop hy sy hart geplaas het nie. As dit vir hom onmoontlik lyk om dit te verkry, ontvlug hy dit eerder. Hy sien homself as 'n soort Hamletfiguur [18], iemand in 'n rol en nie iemand wat homself in 'n werklike lewe moet ontdek nie.

Teen die einde van die drama is Treplew so oortuig dat hy op geen manier die goedkeuring en guns van sy ma sal verwerf nie, dat hy op 'n vlak glo dat selfs sy dood haar nie regtig diepgrypend sal raak nie. Sy laaste wens is dat Nina, wat ook 'n verhouding met Arkadina se geliefde Trigorin gehad het, se teenwoordigheid tog nie sy ma moet ontstel nie. Daarmee word die kardinale verhoudings van sy lewe gesuggereer: die met sy ma en met Nina. Die drama eindig in ironie wat betrekking het op die

pynigende relasie tussen moeder en seun. Treplew se laaste wense is dat Arkadina nie oor Nina **ontsteld** moet wees nie.

Na die selfmoord, sonder dat Arkadina werklik daarvan kennis neem, is sy intens **ontsteld** en wel oor die vrees wat oorgebly het van Treplew se vorige poging tot selfmoord. Die tragiese komiek is juis geleë in die inherente ironiese kwaliteit van die lewe wat Tsjechov in die drama uitbeeld. Waarmee Treplew sy lewe lank worstel, naamlik goedkeuring en liefde van sy ma, word teen die einde as vanselfsprekend gesuggereer deur die ironiese uitbeelding. Treplew het dit net nooit erken in die vorm waarin dit bestaan nie. Hy het 'n velerlei voorwaardes vir sy ma se liefde ontwerp: As sy hom geld gee; as sy nie so behaie vind in die teater en haar rol as aktrise nie; as sy haar seun bo 'n verhouding met 'n man sou kies; as sy hom erkenning sou gee vir sy skryfkuns; ... sou hy eers glo dat sy hom liefhet. As die lewe nie volgens die verskillende karakters se voorwaardes vir lewe verloop nie, resigneer hulle in 'n soort gelate klaende passiwiteit.

Arkadina staan in kontras met hierdie soort mentaliteit. Sy weet klaarblyklik presies wat sy van die lewe wil hê. Daarom doen sy self aktief moeite, selfs al beteken dit dat sy diegene wat in verhouding tot haar staan, moet manipuleer om haar sin te kry. As sy beseft dat Trigorin aangetrokke voel tot Nina, oorrumpel sy hom met haar liefde vir hom en vertrek hy weer soos 'n slaaf saam met haar. Bowendien roem Arkadina op haar voorkoms. Sy doen veel moeite daarmee en bestee baie geld daarin, maar sy lê die klem daarop dat sy anders as Masja voluit lewe. Daarom lyk sy jonger. Juis vanuit die verhouding met so 'n doelgerigte en selfgenoegsame persoon, groei Treplew se pyn.

### 5.3.2.3 Elementale pyn wat vra na betekenis in Die Seemeeu.

Die oorlelewerdheid van die karakters aan hulle pyn, die vasgevangenheid in hul pyn, adem een groot *vraag na betekenis*. Die meeste karakters ervaar hulle lewens as betekenisloos en daarom pynlik. Hulle het 'n diep onbehaie met die lewe. Hierin lê die skokkende tragiese komiek, naamlik dat mense so bewus kan wees van hulle eie pyn en ellende, maar nie glo of dink dat hulle self iets daaraan kan, of moet doen nie. Hulle vra

self nie aktief na die betekenis van hul pyn nie, maar kla gewoon daaroor asof dit 'n lot is ten opsigte waarvan hulle geen verantwoordelikheid het nie.

Sorin beskik ook die insig om die droom van sy lewe uit te spel. Hy sou graag wou trou of 'n skrywer word. Nie een van die twee het vir hom gerealiseer nie. In die lig hiervan kry sy uitspraak: "*Mens kan tog nie klaarkom sonder teater nie*" [14] 'n ruimer betekenis. Die teater, die plaasvervanger van die werklike lewe, vul Sorin se bestaan. Dit verleen aan hom 'n gebrek aan betekenis wat uiteindelik sy lewe met die diepste verveling vul. Daarom is sy derde voortdurende versugting om tog te kan lewe, want "*...al is 'n mens sestig het jy nog lus om te lewe...*" [28]. Sorin glo hy het "*...nog niks gelewe nie...*" [28]. Daarmee vat hy sy eie probleem van 'n betekenislose lewe vas, maar besef dit klaarblyklik nie. Sorin se eie opmerking teenoor Dorn, wat hom tereg wys omdat hy so kla oor sy lewe, bied deur die ironie daarin 'n komiese kyk op die tragiek. "*Ai, maar die man [Dorn] is steeks. Verstaan jy nie ek wil lewe nie?*" [52]. Dorn se onthullende reaksie hierop geld ook vir die res van die karakters en die wese van hul problematiek: "*Mens behoort dit ernstig te bedoel met jou lewe*" [28]. Sorin se lewensontvlugting betrek rook en drank – die soort gewoontes waarteen Tsjechov sy broer in 'n brief waarsku.<sup>17</sup>

Twee karakters wat op 'n ironiese vlak die gebrek aan betekenis in se Sorin se lewe kontrasterend aksentueer, is Medwedenko en Treplew. Hulle slaag self daarin om Sorin se twee wense te verwesenlik. Medwedenko slaag daarin om met Masja te trou, maar sy bly krities en afbrekend teenoor hom. Ook sy kla oor die ongeluk van die lewe, rou daaroor, maar ontvlug gedurig in drank en die teatrale gebaar van die dra van swart, asof sy 'n rol speel in 'n vooraf geskrewe toneel waarvan die teks beperkend geslote is. Treplew word wel die "klein skrywertjie" wat vir Sorin beter sou wees as sy eie

---

<sup>17</sup> "If they have talent, they respect it. They sacrifice comfort, women, wine and vanity to it. They are proud of their talent... They cultivate their aesthetic sensibilities. They cannot stand to fall asleep fully dressed, see a slit in the wall teeming with bedbugs, breathe rotten air, walk on spittleladen floor or eat off a kerosene stove. They try their best to tame and ennoble their sexual instinct... They don't guzzle vodka on any old occasion, nor do they go round sniffing cupboards, for they know they are not swine" [Dobyns. 1997:268].

mislukking [15]. Treplew begin selfs bekendheid verwerf. Tog vernietig hy al sy manuskripte want dit was nie vir hom vervullend genoeg dat hy sy lewensroeping daarin met passie teruggevind het nie. Ook hy vind geen betekenis in die droom wat hy nagestreef het nie. By implikasie was sy droom veel eerder die wen van Arkadina se goedkeuring en guns en dan Nina se liefde. Daarom is sy laaste woorde voordat hy sy lewe neem in verband met sy ma en Nina.

Die meeste ander karakters se pyn hou verband met die gebrek aan betekenis in hul lewe. Pyn wat nie na betekenis vra nie, lê ten grondslag van die meeste misverstande. Daar is 'n deurlopende pynigende onvermoë om boodskappe wat tussen karakters gesein word, te interpreteer. Selfs met 'n derde persoon as tussenganger, hoor die karakters mekaar nie. Na Treplew se toneel, vaar Arkadina uit. Sy beskuldig haar seun in sy afwesigheid daarvan dat hy met die toneel probeer om haar soort teater en spel te kritiseer. Sorin se fassiliterende verduideliking val op dowe ore. Geen begrip of betekenis kom tot stand nie.

By die verskeidenheid ander karakters manifesteer hierdie pynlike betekenisloosheid op verskillende maniere. Sjamrajew ontvlug in die enumerasie [18; 22; 46] van groot bekendes (volgens hom) en insidente uit die verlede van die teaterwêreld. Sy eie optrede [46; 47] en aanbieding van homself is geaffekteerd dramaties. Intussen het hy 'n fisiese greep op die groep kunstenaars se lewe omdat hy die praktyk van die boerdery beheer. Hy besluit wanneer die perde beskikbaar is en oor die vasmaak van blaffende honde. Uit sy karakter blyk die grondliggende impak van praktiese alledaagse sake in die lewe van idealistiese kunstenaars. Ook die kortsluiting tussen praktyk en ideaal blyk. Medwedenko ervaar die lewe as betekenisloos omdat ook hy sukkel om te voorsien in daaglikse praktiese behoeftes van sy gesinslede. Vir die soek na betekenis in 'n oorlewingstryd is daar weinig tyd, want *“Dit is so ‘n swaar lewe, so swaar!”* [21]. Masja druk haar gebrek aan sin uit as lewensfutloosheid: *“...ek sleep my lewe eindeloos agter my aan. . .en baie keer het ek nie lus om te lewe nie...”* [26]. Selfs die beroemde Trigorin beskryf sy lewe as: *“En lank gelede, in my jeug, my beste jare, was dit al vir my ‘n nimmereindigende lyding”* [34].



Tsjechov en Treplew as skrywers skep hul tekste om aan hoorders en ontvangers die beeld van betekenisloosheid voor te hou, sodat hulle na meer betekenis in die lewe kan soek. Wanneer hierdie oormaat van betekenisloosheid die leser stem tot vrees daarvoor op grond van sy medelye, is die katarsis die waarmerk van die manifestasie van die kreatiewe krag van pyn vir die leser.

### 5.3.3 Die kreatiewe krag van pyn vir die skepper in Die Seemeeu

Die kreatiewe krag van pyn word tweeledig benader. In die drama word op diverse wyse perspektiewe geopen op die kreatiewe krag van pyn. Daar sal egter ook kortliks gelet word op die verband tussen Tsjechov se eie lewe en sy kuns waaruit die kreatiewe krag van pyn duidelik blyk. Dis te wagte dat die skeppingsproses 'n belangrike rol sal speel in 'n drama waarin die vier hoofkarakters kunstenaars is, en die impak van die kunstenaarsbestaan telkens figureer. Arkadina en Trigorin as gevestigde kunstenaars staan teenoor Nina en Treplew as die twee opkomende kunstenaars.

Arkadina gee by herhaling blyke van waar die klem vir haar eie kuns val. Haar persoonlike voorkoms en klere blyk die belangrikste waarmerk te wees van haar sukses. Wanneer sy oor haar kunstenaarskap praat, is dit waarop sy fokus [26;41; 22;57]. Syself gee nêrens 'n verwysing na 'n strewe om 'n knap of sublieme aktrise te wees nie. Tog is daar by haar 'n fokus en 'n drif vir die lewe. Sy beklemtoon haar eie vitaliteit: “...ek lewe, ek is altyd in 'n warrelwind...” [26] want dis die **rol van aktrise** waarin sy haarself uitleef. Daarom kan sy die rol van “... 'n bakvissie. . . 'n meisietjie van vyftien speel...” [26]. Vir diepsinnige ernstige kuns wat oor die dieper lewe as die roemryke en glorieuse gaan, het sy nie waardering nie. Blykens haar aanbieding van haarself, het die pynlike, en daarmee die kreatiewe krag van pyn, nie 'n plek in haar lewe nie. Die blink glans bied aan haar die kans om die erns van die lewe te ontvlug, soos blyk uit haar vlugtige en oppervlakkige reaksie op Treplew se eerste poging tot selfmoord. Masja ontvlug die lewe deur doodsheid; Arkadina ontvlug die werklikheid deur die glansbestaan van 'n plaasvervangende lewe. Haar soort kuns gaan op in 'n kunsmatige skadu van die lewe. Haar selfgesentreerde gebabbel oor haar eie [57] sukses in die slottoneel, sonder enige belangstelling in haar seun se ernstige skryfwerk, verdiep die ironie en tragiek van

Treplew se dood. Arkadina vervul nie 'n bevestigende funksie nie, maar speel 'n kontrasterende rol vir die uitdrukking van die kreatiewe krag van pyn in hierdie drama. Die slottoneel waarin sy in die aangesig van patosvolle tragiek spelend bly voortwarrel om in die toneel van die lewe haar rol te vervul, dra op 'n besondere wyse by om die kreatiewe krag van pyn deur die tragiek aan die hoorder te kommunikeer.

In dieselfde slottoneel word die tragiek en pyn van Nina, as teenpool van Arkadina, se lewe opnuut saamgevat. In die gesprek tussen Treplew en Dorn [53 e.v.] word Nina se tragiese en mislukte verhouding met Trigorin en die breë trekke van haar loopbaan as aktrise opgesom. Hierdie gesprekke word kort daarna opgevolg met die onthullende groetgesprek tussen Treplew en Nina self [59 e.v.]. Die skeppende impak van pyn blyk uit Nina se toekomspektief vir haar lewe: “. . .*net die vermoë om aan te hou verduur. . . Nou glo ek en die pyn is minder, en wanneer ek aan my roeping dink, is ek nie meer so bang vir die lewe nie*” [62]. Op katarsiese wyse het Nina tot die insig gekom dat sy pyn as rigtende krag in haar lewe kan benut. Waar tragiek in Arkadina se lewe ontvlugting veroorsaak, demonstreer Nina se lewe moed te midde van die tragiek.

Treplew en Trigorin staan in kontras tot mekaar. Die maan het blykens Trigorin 'n simboliese waarde vir sy skeppingsproses. Hy sê in 'n gesprek met Nina: “*...dat 'n mens dag en nag aan één ding dink, sê nou maar die maan, en ek het ook 'n maan. Dag en nag word ek beetgeneem deur één idee: ek moet skryf, ek moet skryf, ek moet ...*” [34]. Die ganse lewe en alles wat hy waarneem word noukeurig neergeskryf omdat hy dit dalk later in die skryfwerk kan benut. Trigorin maak onder andere notas oor Nina en Masja. Die voortdurende ingesteldheid op die skryfkuns verskaf hom egter geen geluk nie. “*En dit is altyd so, altyd, en ek kry nooit 'n oomblik blaaskans nie, ek voel hoe ek my eie lewe verslind; om heuning aan 'n onbekende in die ruimte te verskaf, moet ek die stuifmeel uit my mooiste blomme vergader, ek moet die blomme self uitruk om hulle tot aan die wortels uit te suig*” [34]. Met die heuningbeeld en Trigorin wat sê “*Die ergste is dat ek dronk voel, dat ek dikwels nie eens weet wat ek skryf nie...*” [35] tipeer hy homself in kontras met Dorn se raad aan Treplew. Dorn se raad aan Treplew is: “*Mens moet weet waarom jy skryf, so nie, as jy dié fraai koers inslaan, gaan jy verdwaal en word jou talent jou*

*ondergang*” [24]. Trigorin se gedurige paniese notas oor klein detail, laat blyk dat hy ook nie daarop ingestel is om ‘n groot idee uit te beeld soos wat Dorn aanbeveel nie.

Trigorin se optrede en lewe self gee weinig bevestiging van sy pyn. Hy is wel baie vokaal oor sy eie “*nimmereindigende lyding*” [34]. Hy sê verder: “*O, dit is verskriklik! Dis so ‘n marteling!*” [35]. Wanneer Nina in haar reaksie op Trigorin se lang uiteensetting van sy beleving van sy kunstenaarskap op weliswaar idealistiese wyse aandui hoe sy bereid is om haar ganse lewe op te offer in diens van die kuns, is Trigorin se reaksie seggend leeg. Hy is verbaas oor haar passie. Homself sien hy nie in die tragiese rol van Agamemnon nie, want hy is nie bereid om sy lewe te verloor vir sy skrywersideaal nie. Die gesprek eindig abrupt as hy geroep word.

Treplew daarenteen word veral deur ander karakters beskryf as lydend. Op verskeie tye word melding gemaak van sy pyn, maar meer met betrekking tot sy lewe as in verband met sy skryfkuns. Sy belangrikste gespreksgeenoot oor sy skryfpogings is Dorn. As Treplew by Dorn kom na die opvoering van die toneel, en Dorn hom gelukwens, kry Treplew tranen in sy oë en is hy besonder bleek. Dorn se kommentaar en raad is dan: “*Jy het ‘n abstrakte onderwerp gekies. En dis wat nodig was, want ‘n kunswerk moet ‘n groot idee uitdruk. Net die grootste kan mooi wees[...] Ja [...] Maar sorg dat jy altyd net uitbeeld wat belangrik en ewig is ...*” en later: “*En dan nog dit. In ‘n kunswerk moet ‘n duidelike, presiese idee uitgedruk word. Mens moet weet waarom jy skryf, ...*” [24]. Treplew se stuk handel oor die idee dat “*...alle lewens, alle lewens het hul droewe kringloop voltooi en weggesterf...*” [19] het.

Die laaste toneel nadat Treplew reeds begin naam maak het, beeld ‘n klein gedeelte van sy skryfproses uit. Dat hy met groot idees probeer werk, is duidelik. Verder gaan hy baie saaklik en krities met sy skryfwerk om. Die pyn wat hy beleef, het veel eerder betrekking op die lewe, op sy verhouding met Nina. Bowendien blyk dit dat nóg Trigorin, nóg sy manlike moeite doen om sy skryfwerk te probeer lees. Beide Trigorin en Arkadina is karakters wat ‘n soort oppervlakkige selfgerigte bestaan voer. Daar ontbreek nog ‘n duidelike doelgerigte fokus by Treplew se skryfwerk [58] soos Dorn opmerk. Treplew se

pynlike lewenservaring kon nog nie op katarsiese wyse as patos uitdrukking verkry in sy skryfkuns nie.

*Die Seemeeu* begin met Treplew se toneelstuk. Daarin tree geen menslike karakters op nie. Nina kla reeds voor die opvoering teenoor Treplew: “*Die karakters is nie lewende mense nie*” [17]. Treplew gee hierop sy perspektief op die kuns: “*Lewende mense! Mens moenie die lewe weergee soos hy is nie, maar soos jy dit in jou drome sien*” [17]. Tot teen die einde het Treplew probleme om die brug te vind tussen sy lewe, die praktyk van die lewe en die kuns. Hierdie toneelstuk het ‘n tweeledige funksie om die kreatiewe krag van pyn uit te beeld in die gang van die drama. Enersyds dien dit op konkrete vlak as Treplew se idee van vernuwing in die kuns en is dit sy eie kreatiewe produk. Op ‘n tweede vlak moet die res van die drama teen die agtergrond van die opvoering gelees word. Agter Treplew en die toneelstuk is daar ‘n ordenende kunstenaar wat beide die toneel en die verloop van die drama geskep het. Die twee belangwekkende simbole vorm die dekor van Treplew se toneel, maar begelei duidelik ook die res van *Die Seemeeu*. “...*alle lewens, alle lewens het hul droewe kring-loop voltooi en weggesteef...*” [19] tipeer die lewens van die karakters in die drama.

Die uitspraak “...*en in die leegte het my stem ‘n droewe klank, en niemand hoor dit nie... ook julle hoor my nie dwaalligte...*” [19] geld Treplew se lewe, maar ook hierdie drama. Treplew en sy kuns is nie gehoor deur diegene die naaste aan hom nie. Hy sterf soos ‘n Aschenbach om binne die konteks van *Die Seemeeu* beeldingskrag te verkry. Die gehoor word met die vraag gelaat of hulle die droewe klank van die lewe, van Treplew se kuns... en Tsjechov se kuns wel verneem het.

Tsjechov as persoon en sy lewe dien hier as die prisma waardeur die lig van pyn en die pynlike ervaring van die lewe gebreek word ten einde as veelkleurige gebroke straal neerslag te vind in sy literêre werk en in die beelding van die Treplew-karakter. Sy persoon en persoonlike storie is nie noodsaaklik vir die verstaan van sy literêre werke nie. ‘n Kyk daarna gee egter in die konteks van die studie die belang en wyse weer waarop die persoon se eie omgang met pyn lei tot die vorming van ‘n omvattende

perspektief op sy eie menswees en menswees in die algemeen. Hierdie perspektief waaruit “idees” groei, is volgens hom kardinaal vir grootse literêre werke<sup>18</sup>, kry gestalte in die literêre werk en vorm deel van wat as die kreatiewe krag van pyn gesien word. Wanneer Van Wyk Louw oor sy eie werk skryf en dan in die algemeen praat oor die skeppingskuns, beklemtoon ook hy die belang van ‘n diep persoonlike deurleefdheid by die skeppende kunstenaar. “Maar ek glo met my hele hart en met my hele verstand dat die digter (hier sou ‘n mens kon byvoeg – die skeppende kunstenaar) volledig mens moet wees: rondom, bókant of ónderkant sy poësie” [*Rondom eie werk* 1981a:20].

Die persoonlike agtergrond wat ‘n bepalende funksie in Tsjechov se menswees en daarom ook in sy skryfkuns vervul het, kan kortliks soos volg saamgevat word: Na ‘n traumatiese jeug in ‘n sukkelende ouerhuis waarin ‘n dominerende vader ‘n groot rol gespeel het, verhuis die gesin. Oor sy kinderjare het Tsjechov eenmaal beweer: “*There was no childhood in my childhood*” [Dobyns 1997:264]. Die ommekeer en bevryding het vir Chekov gekom nadat sy vader in 1876 bankrot gespeel het. Die gesin het na Moskou verhuis en Tsjechov het alleen in Taganrog agtergebly om sy hoërskoolloopbaan te voltooi. In hierdie tyd, waaroor min bekend is, het Tsjechov tot die besluit gekom dat “...it is beter to be the victim than the hangman...” [1997:266]. Dis na alle waarskynlikheid uit hierdie soort belewing wat sy intense afkeer van **leuenagtigheid** en onreg ontstaan het. Dobyns skryf hieroor op grond van die briewe: “*During this time Tsjechov reeducated himself. Not only did he spend most of his free time at the public library, but he worked to drive the slave from himself, to put aside violence, lies, sloth, vanity – all those faults he classified under the Russian word “posblost”, which means, in part, vulgarity, ill-breeding, indecency*” [1997:266].

In hierdie proses het daar by Tsjechov ‘n bewussyn van selfwaarde en ‘n groot vryheid gegroei. In samehang hiermee het hy daarop gestaan dat geweld en leuens taboe moes wees. In Januarie 1889 verwoord Tsjechov hierdie insigte en ook die implikasies daarvan

<sup>18</sup> Vergelyk hier die dokter, Dorn, se raad aan Treplew wanneer hy in trane is oor sy moeder se reaksie op sy toneelstuk. Dorn praat met Treplew oor die aard en belang van talent en harde werk vir die skryfkuns. “Ja. . . Maar sorg dat jy altyd net uitbeeld wat belangrik en ewig is. . .” en later: “En dan nog dit. In ‘n kunswerk moet ‘n duidelike, presiese idee uitgedruk word. Mens moet weet waarom jy skryf. . .” [24].

vir die skryfkuns op die volgende wyse: *"I would like to be a free artist and nothing else... I hate lies and violence in all their forms... I look upon tags and labels as prejudices. My holy of holies is the human body, health, intelligence, talent, inspiration, love and the most absolute freedom imaginable, freedom from violence and lies, no matter what form the latter two take"* [1997:264]. Lewenslank hierna was hierdie sentrale waarde vir Tsjechov belangrik, naamlik hoe een mens 'n ander behandel en nie wat iemand se posisie of status is nie. Na sy skoolopleiding het Tsjechov ingeskryf vir mediese studies. Dwarsdeur sy skrywersloopbaan, wat ook in hierdie tyd begin het, sou die beoefening van sy beroep 'n verrykende invloed op sy skryfwerk hê. Hy het self gespot oor die twee beroepe en die medisyne sy *"lawful wedded wife"* genoem en die letterkunde sy *"mistress"* [1997:272]. Tsjechov het as jong man toring opgedoen toe daar nog geen genesing vir die siekte was nie. Op 44-jarige [14/15 Julie 1904] ouderdom sterf hy by die Duitse Spa Badeweiler.

Sy skryfwerk is gevoed uit die oortuigings wat gedurende die laaste drie jaar in Tagenrog by hom ontwikkel het. Veel daarvan kom tereg in 'n brief wat hy op 26 aan sy broer Nikolai geskryf het. Hy het vir sy broer agt reëls<sup>19</sup> gegee sodat hy soos 'n mens, vry van *posblost* kon optree. Mense wat *"well-bred"* is, tree daarvolgens op.

- 
- <sup>19</sup>
1. *They respect the individual and are therefore always indulgent, gentle, polite and compliant...*
  2. *Their compassion extends beyond beggars and cats. They are hurt even by things the eye can't see...*
  3. *They respect the property of others and therefore pay their debts.*
  4. *They are candid and fear lies like the plague. They do not lie even about the most trivial matters. A lie insults the listener and debases him in the liar's eyes. They don't put on airs, they behave in the street as they do at home, and they do not dazzle their inferiors. They know how to keep their mouths shut and they do not force uninvited confidences on people. Out of respect for the ears of others they are often more silent than not.*
  5. *They do not belittle themselves to arouse sympathy. They do not play on people's heartstrings to get them to sigh and fuss over them. They do not say, "No one understands me!" or "I've squandered my talent on trifles!..."*
  6. *They are not occupied with vain things. They are not taken in by such false jewels as friendships with celebrities... When they have done a penny's worth of work, they don't try to make a hundred rubles of it, and they don't boast over being admitted to places closed to others. True talents always seeks obscurity. They try to merge with the crowd and shun all ostentation...*
  7. *If they have talent, they respect it. They sacrifice comfort, women, wine and vanity to it. They are proud of their talent...*
  8. *They cultivate their aesthetic sensibilities. They cannot stand to fall asleep fully dressed, see a slit in the wall teeming with bedbugs, breathe rotten air, walk on spittleladen floor or eat off a kerosene stove. They try their best to tame and ennoble their sexual instinct... They don't guzzle vodka on any old occasion, nor do they go round sniffing cupboards, for they know they are not swine" [Dobyns 1997:268].*

Tsjechov het wel gevoel dat literêre teorie onnodig druk uitoefen op 'n skrywer. Volgens hom het sy pragmatisme en 'n sin vir ordentlikheid vir hom die koers aangedui. Nogtans blyk uit sy briewe dat hy ander se werk en sy eie werk baie krities gelees het. Daar was duidelike teoretiese beginsels wat hy graag self probeer handhaaf het en op grond waarvan hy ander raad gegee het. So skryf hy op 17 April 1883 aan Alexander waarna hy moes oplet by die skryf van 'n storie.<sup>20</sup>

Die verskillende tydskrifte het streng reëls oor die lengte en onderwerpe van skryfwerk gehad. Hierdie dissipline het Tsjechov baie oor skryfwerk geleer, maar later wou hy graag buite die reëls skryf. Op 10 Mei 1886 gee Tsjechov, wat teen hierdie tyd veel makliker as sy broers gepubliseer is, weer raad aan Alexander oor kortverhale: “1. *Absence of lengthy torrents of a politico-socio-economic nature*; 2. *total objectivity*; 3. *honesty in the description of characters and objects*; 4. *extreme brevity*; 5. *daring and originality*; *shun clichés*; 6. *compassion*” [Dobyns 1997:271].

Die doelgerigte kreatiewe wyse waarop Tsjechov met sy persoonlike pyn omgegaan het, was vir die katarsis in sy lewe verantwoordelik. Dit het duidelike implikasies vir die wyse waarop hy hierna die skep van 'n literêre teks sou benader.

#### 5.3.4 Die teks as draer van patos: Die Seemeeu

Vir Tsjechov is deernis (“*compassion*”) belangrik vir die skryfkuns. Vervolgens word gekyk na die wyse waarop patos in Die Seemeeu tot uitdrukking kom. Patos as mede-lye en mee-lewing in sy gerigtheid op ander verbind “saamly” en “saam lewe”, waar “lewe” duidelik teenoor blote “bestaan” plek inneem.

Patos hang ten nouste saam met die tema van kunsmatigheid teenoor egtheid, skyn lewe teenoor werklike lewe en 'n ervaring van weerlose uitgelewerdheid van magteloses. Hierdie proses blyk op 'n besondere wyse uit die verhouding tussen Trigorin en Nina.

<sup>20</sup> “1. *The shorter, the better*; 2. *A bit of ideology and being up to date is most a propos*. 3. *Caricature is just fine, but ignorance of civil service ranks and of the seasons is strictly prohibited*” [Dobyns 1997:270].

Nog voor die opvoering is Nina veral bang om voor Trigorin op te tree omdat sy hom so bewonder. Sy ontmoet hom die eerste keer direk na die optrede. Nina se reaksie op Arkadina se lof en aanmoediging dat sy “*op die planke moet kom*” [22], blyk later besonder ironies te wees. Nina sê: “*O, ek droom daaroor! [Sug] Maar dit sal nooit waar word nie*” [22]. In haar idealisme droom Nina van die teater en om “rolle te kan speel” voor gehore.

Uiteindelik word dit wel waar, maar in haar laaste gesprek met Treplew blyk dit dat, alhoewel sy vroeër as naïewe en onskuldige bereid was om enige iets op te offer om beroemd te word, sy nie meer dié idealistiese perspektief beklemtoon nie. Nina sê in jeugdige idealisme en entoesiasme aan Trigorin: “*...sou ek alles verduur het: die vyandskap van gesin, ellende, ontmuttering, ek sou bereid gewees het om in solderkamerjies te woon, en droë brood te eet, ek sou gely het omdat ek ontevrede sou gebly het met myself, oorbewus van my gebreke, maar in ruil daarvoor sou ek roem geëis het...*” [36]. Nina het reeds deur al hierdie opofferinge gegaan. Sy glo steeds dat sy beroemd sal word, maar sy hunker na “*warmte*” [59;60], “*intimiteit*” [60]. Sy is “*honger*” [62] en “*moeg*” [61], waarmee sy hunker na versadiging, rus en liefde. Dit herinner aan haar kommentaar op Treplew se toneel oor die noodsaak van liefde [17]. Sy verlang na die gelukkige verlede toe sy nog net gedroom het, want toe was hulle, sy en Treplew, nog nie “*ook in die maalkolk*” [60] soos nou nie. Toe was die lewe “*so helder, so warm, so bly, so suiwer, mens se gevoelens was soos teer blomme vol grasie. . . Onthou jy nog?*” [62]. Nou is sy egter al “*’n regte aktrise, ek speel met blydschap, met opwinding, op die verhoog is dit of ek dronk word, dan voel ek so mooi*” [62]. Die egte droom en idealisme van vroeër het plek gemaak vir die skyn en die spel van die lewe. Mense glo net nie dat hulle self deur hulle keuses ‘n aandeel daaraan gehad het nie. Die “*teer blomme*” waarna Nina hunker herinner aan die oënskynlik onbenullige gebeure in die tweede bedryf. Nina het aan Dorn blomme gegee toe hy vir Arkadina wat huil en Sorin wat ‘n asma-aanval het, wou gaan druppels gee. Paulina vra die blomme by Dorn. As hy dit aan haar gee, skeur sy hulle uitmekaar en smyt hulle weg [31]. Daarmee word die vernietigende reaksie van die karakters op die gawe van die lewe self, simbolies aangebied.



Hierdie hele proses van ontgogeling en die stroping van entoesiastiese jeugdige idealisme en drome, die tyd toe hulle werklik gelukkig was, word wel ook deur Treplew genoem in sy geprek met Nina: “...dié dierbare glimlag wat die mooiste jare van my lewe verlig het...” [61]. Vir hom hang dit saam met die liefde. Nina se verlies van haar drome hang ook ten nouste saam met die verlies van die liefde in haar verhouding met Trigorin. Treplew en Nina is die twee jeugdige en mees weerlose figure wat se verhaale die meeste patos by die leser oproep. Die tragiese verloop van beide se lewe in die bietjie meer as twee jaar waaroor die drama handel, het enersyds te make met foute wat hulle self begaan. Tog speel die uitgelewerdheid aan omstandighede en die mense rondom hulle ‘n belangrike rol in die tragiek van hulle lewe. Hulle twee lewens demonstreer dieselfde verlies aan onskuldige jeugdige drome van ander karakters soos Sorin, Masja en Paulina se lewens. Daarom is daar ‘n skerp sadisme en wreedheid in Paulina se vernietiging van die blomme wat Dorn wel aan haar gee. Patos blyk egter op dubbele wyse uit Nina en Trigorin se verhouding. Dit gee gestalte aan die patetiese kwaliteit waardeur die lewe dikwels gekenmerk word, maar gee ook tweeledig gestalte aan ‘n gerigtheid op ander deur hierdie patetiese toestand.

Trigorin se reaksie op die eerste aanduiding van Nina se liefde vir hom, is ‘n voorstelling van skynpatos. Na ‘n lang onthullende gesprek tussen Trigorin en Nina waarin hy sy hart uitpraat oor sy perspektief op skrywerskap en roem, gee Nina vir hom by sy vertrek in ‘n volgende bedryf as afskeidsgeskenk ‘n hangertjie waarop sy ‘n boodskap uit sy boek laat graveer het.

“TRIGORIN [ongeduldig]: Natuurlik. . . [Peinsend]: Hoekom is daar iets so treurig in dié versugting van ‘n onskuldige siel, hoekom laat dit my hart so pynlik saamtrek. . .

‘As jy ooit behoefte aan my lewe kry, kom neem dit dan.’ [Aan Arkadina]: Kom ons bly nog ‘n dag! [Sy skud haar kop] Kom ons bly!” [44]

Trigorin se reaksie op Nina se boodskap is, anders as die geval met werklike patos, nie gerig op Nina nie, maar veel meer op homself, op ‘n gestreelde ego. Dit blyk dan ook uit die verdere verloop van die verhouding tussen die twee. Trigorin laat hom deur die veel sterker en ouer Arkadina manipuleer, want hy sê oor homself: “Ek het geen wilskrag in my oor nie. . . Ek het nog nooit gehad nie. . . Ek is pap en lui en altyd insiklik –” [46].

Hiermee teken Trigorin sy eie gebrek aan patos vir Nina as mens. Die verloop van die verhouding bevestig dit. Trigorin se skynpatos is selfgerig en gerig op “karakters in boeke” en nie op die werklike Nina nie. Hieroor is hy eerlik in ‘n vroeë gesprek met Nina. Hy sukkel met die uitbeelding van jong meisies. Daarom “... *sou ek graag in jou plek wou wees...*” [33]. Trigorin verbind tog droom op ‘n ander vlak met Nina. Hy sê aan Arkadina: “*Dit gebeur partykeer dat mens droom terwyl jy rondloop, dit is hoe ek op die oomblik met jou praat terwyl ek aan die slaap is en haar in my drome sien. . . Wonderlike, tere drome. . . Gee my my vryheid. . .*” [45]. Hy voel verder hy verdien ‘n verhouding met so ‘n jong meisie omdat hy nog sy hele lewe hard gewerk het en teen armoede gestry het.

Trigorin se skrywersuitspraak teenoor Nina is egter veelseggend van dit wat hy eintlik wil hê. Na die lang gesprek oor skrywerskap, vat Trigorin Nina se enkele opmerkings oor haarself saam in die veelseggende opmerking wat Nina teenoor Treplew herhaal in hulle laaste gesprek. Trigorin antwoord op Nina se vraag wat hy skryf: “*Niks. ‘n Notatjie . . . ‘n Idee vir ‘n tema. Vir ‘n kortverhaal: ‘n jong meisie woon vanaf haar kinderdae teen ‘n meer, ‘n meisie soos jy; sy is so versot op die meer soos ‘n meeu, sy is so gelukkig en so vry soos ‘n meeu. Maar dan kom daar ‘n man verby en sien haar en toevallig, sommer omdat hy niks ander het om te doen nie, neem hy haar lewe, asof sy ‘n meeu was*” [37].

Alhoewel aanvaar word dat by iemand met so ‘n subtiel genuanseerde en deurdagte skryfstyl soos Tsjechov, ‘n leser hom nie deur oënskynlike vanselfsprekend verklarende simboliek moet laat mislei nie, word Nina wel deur die uitspraak betrek op die meeu. Trouens sy doen dit self by herhaling in die stuk. Treplew gee ook die doodgeskiete meeu aan haar, maar betrek dan die simboliek op homself. Teen die einde van die drama voer hy dit wel uit. Nina se weergawe van Trigorin se skrywersuitspraak, bevestig dat hierdie profetiese simboliek met betrekking tot haar lewe ook op ‘n vlak voltrek is: “*Onthou jy nog, jy het eendag ‘n meeu geskiet? Toe het daar ‘n man verbygekom, en haar gesien, en haar lewe geneem, toevallig, sommer omdat hy niks anders te doen gehad het nie. Tema vir ‘n kortverhaal[...]* Dis nie wat ek bedoel nie. . .” [61]. Hiermee word die diskrepansie en patosdraende ironie tussen lewe en storie beklemtoon. Wat vir Trigorin tema vir storie

was, word vir Nina bloedwarm lewe en veral vernietiging van lewe. Trigorin self, wat kort hierna die opgestopte seemeeu ontvang van Sjamrajew, onthou nie dat hy opdrag gegee het dat die meeu opgestop moet word nie. Alhoewel daar in die teks self geen blyke van sodanige opdrag is nie, is Trigorin se uitspraak oor die meeu des te meer ironies veelseggend: “*Ek onthou dit nie. [Dink na] Ek onthou daar niks van nie!*” [63].

By so ‘n gebrek aan patos vir die lewe van ‘n ander, is sy geheue ‘n oënskynlike blanko blad wanneer dit gaan oor ‘n werklike lewe van ‘n jong meisie en ook ‘n kind vir wie hy veel pyn aangedoen het. In die lig hiervan teken Treplew se uitspraak teenoor Dorn, nadat hy die storie van Nina en Trigorin se verhouding vertel het, seggend die kontras tussen Trigorin se perspektief op skryf en lewe en Treplew s’n. Treplew sê: “*Dis so maklik om op papier ‘n filosoof te wees, nè Dokter, en so moeilik in die werklikheid*” [54]. In ‘n weergawe van patos in ‘n teks, blyk juis die moeilike en pynlike aard van die lewe en die menslike weerloosheid teenoor pyn.

Trigorin lê veel klem op hoeveel hy ly omdat hy skryf – “*‘n nimmereindigende lyding*” [34]. Hy moet “*muntslaan*” [34] uit alles wat hy waarneem, soos uit Nina se liefde vir hom, sodat hy selfs van die meeu se bestaan kon vergeet. Bowendien “*weet hy dikwels nie eens wat hy skryf nie*” [35] en sou hy verkies om net vis te vang. Nou skryf hy oor “*mense en hul lyding*”, maar dit laat voel hom asof “*hy soos ‘n bywoner is wat sy trein verpas*” [36]. Vir Trigorin klink sy skryfwerk vals, “*vals tot in murg en been*” [36]. Gebrek aan wat Dorn noem: “*Mens behoort dit ernstig te bedoel met jou lewe*” [28] lei tot ‘n onvermoë om patos te kan skryf. Wie so maklik oor die diep lyding van sy lewe praat soos Trigorin en so argeloos omgaan met die duidelike lyding en pyn van ander, ook Treplew se pyn, kan net skynpatos, valsheid voel en skryf.

In kontras hiermee word patos juis aan die hand van Nina se lewe verbeeld. Teen die einde van die drama is die gehoor intens bewus van die tragiek wat Nina se lewe omgewe. Te midde van haar uitgelewerde weerloosheid in die aangesig van pyn, is dit, soos die antieke Griekse helde van die tragedies, juis haar dapperheid en moed wat die

patos skep. Nina benut die kreatiewe krag van pyn, eerder as om in swart te rou oor die lewe.

Patos word eers daar geskryf wanneer bereik word wat Steiner uitwys as Montaigne se perspektief op die funksie van nadenke oor die self vir die skryfkuns: “*In Montaigne, the meditation on the self is intended toward knowledge of the generality of the human condition*” [1978:136]. ‘n Tweede duidelike kenmerk van die aanbieding van patos in ‘n teks wat ten nouste saamhang met ‘n aanbieding van die algemeen menslike kondisie, is die van onpersoonlikheid. Die onpersoonlikheid staan veral met betrekking tot die persoon van die skrywer self. Steiner sien dit dan ook as kenmerkend van egte kuns wat mettertyd klassieke en tydlose status verkry. “*All classic art strives for this ideal of impersonality, for the severance of the work from the contingency of the artist*” [1978:139]. In terme van die beeld wat in die studie gebruik word, dien die skrywer as prisma waardeur die pyn straal. Die skrywer is nie die spieël self vir die skep van patos in die teks nie. Ander karakters soos Nina word die beeld en draer van patos in die estetiese teks.

### 5.3.5 Die kreatiewe krag van pyn vir die leser in Die Seemeeu

In Treplew se klein toneel word uitgebeeld wat Tsjechov aan Tikhonow uitspel: “*Ek wou net baie opreg aan mense sê: ‘Kyk na julle self, kyk hoe misrabel is jul lewens!’ – en as hulle dit eers verstaan het, sal hulle beslis ‘n ander, beter lewe skep*” [Brink 1976:6]. Treplew wil duidelik dui op die gevare wat die mensdom bedreig; waarsku dat alles nie oor tweehonderdduisend jaar koud, “leeg” en “vreeslik” behoort te wees omdat “alles weggesterf” het nie.

Die toeskouers (lesers) in Die Seemeeu lewer reeds vooraf en agterna ongeïnhibeerde kommentaar. Sorin wat dadelik beweer dat daar na tweehonderdduisend jaar niks oor sal wees nie, help beklemtoon saam met Treplew die leegheid wat voorspel word. Deurdat die spreekster in die toneelstuk haarself die “*kollektiewe kosmiese siel*” noem wat “*alles onthou*” omdat alles in haar gehuisves is, is sy besig om soos Were Were Liking se digters “*carpenters of memory*” te wees, om saam met “*Alexander*” en “*Shakespeare*”

mense tot lewe te probeer wek om die gruwel te probeer besweer. Die gevaar is die duiwel self. Hy verveel hom as daar nie mense is wat hy soos die “*dwaalligte*” kan laat “...*dans tot skemeraand, gedagtelooos, willoos, sonder ‘n roerseltjie lewe...*” [19] nie. Die plasing van die laaste sin van die toneelstuk wat wel nog opgevoer word, na ingevoegde strategiese kommentaar, laat as ’t ware die duiwel los vir die res van *Die Seemeeu*. Hierdie sin lui: “*In die afwesigheid van die mens raak hy verveeld...*” [20]. Vir die res van Tsjechov se drama is die mens **aanwesig** en daarom is die duiwel nie verveeld nie.

Treplew se aanbieding is so pynlik, dat die oppervlakkige Arkadina wat haar eerder met “*‘n mooi aand*” wil besig hou as met *toneelstukke*, die voltooiing van die opvoering in die wiele ry met haar voortdurende kommentaar. Sy onderbreek al gou die stuk en noem dit dekadent. Trou aan haar aard, maak sy asof alles eintlik as ‘n groot grap bedoel is, maar sy sê ook later “...*ek vind dit treurig dat ‘n jong man sy tyd met sulke morbiede goed verspil*” [21]. Omdat dit haar oppervlakkige lewensuitkyk nie pas nie, maak sy dit belaglik, maar sy het duidelik die erns van die saak besef. Sy neem dit net nie ernstig op nie.

Die res van die toeskouers reageer verskillend op die toneel. Paulina steur haar weinig aan die stuk en hou haar besig met sorgsame attenties gerig op Dorn. Alhoewel Sorin Arkadina aanspreek omdat sy haar seun verneder terwyl hy haar wou plesier, lewer hy geen kommentaar op die stuk nie. Sjamjarew se tussenwerpsel kan gelees word as kommentariënd binne die verdere konteks van die drama. Sjamrajew wys daarop dat ‘n gewone plaasboer eenkeer beter gesing het as die beroemde Silva. Verder sê hy net dat die hond nie losgemaak kan word nie. Trigorin se kommentaar op die stuk self laat blyk dat hy so selfgenoegsaam is, dat hy hom eintlik weinig daaraan steur, dit nie eers ernstig opneem nie – veral dalk omdat dit nie binne sy skryfraamwerk pas nie. Hy sê immers dat hy nie veel daarvan verstaan het nie, maar dan vlei hy Nina verder. Hy het dit net geniet vanweë Nina, haar voorkoms en dalk haar spel. Dorn is al wat positiewe kommentaar lewer. Hy vermoed iets van wat gesê is, al weet hy nie of hy alles verstaan nie. Tog haal Dorn (en Nina) in die laaste bedryf [53] weer die stuk aan wanneer hy vertel watter stad hy die meeste geniet het op sy reis en hoekom.

Uit hierdie verskeidenheid van reaksies blyk die kreatiewe krag van pyn vir die toeskouer of leser. Solank daar geen ontmoeting tussen die pyn van die sender en die ontvanger is nie, kan die kreatiewe leesproses wat deur pyn gefassiliteer kan word, nie voltrek word nie. Hierdie luisterproses (leesproses) word eers teen die einde van *Die Seemeeu* voltooi in Nina se laaste woorde aan Treplew. Sy het intussen ook pyn en verlatenheid ervaar. Sy groet Treplew finaal met 'n aanhaling uit sy toneel, asof anders as haar aanvanklike kommentaar dat die stuk te moeilik is, sy nou iets daarvan snap.

Steiner se beskrywing van Tsjechov se werk plaas die hele kwessie van die kreatiewe krag van pyn as tragiese komiek en die kreatiewe krag wat dit vir die leser het, binne die raamwerk van die gesprek met die verlede en veral met Sokrates: *"Tsjechov was a physician, and medicine knows grief and even despair in the particular instance, but not tragedy. Or perhaps one should approach these elusive plays by discarding all traditions of dramatic genre. At the close of the Symposium, Socrates compelled his listeners to agree that the genius of comedy was the same as that of tragedy. Being drowsy with wine, they were unable to follow his argument. One after another, they fell asleep around the master; he alone remained serene and lucid till break of dawn. Even Aristophanes could not stay awake to discover in what manner he might be regarded as a tragedian. Thus the Socratic demonstration of the ultimate unity of tragic and comic drama is forever lost. But the proof is in the art of Chekhov"* [Steiner.1978:302].

Tsjechov se drif is om mense deur die kuns aan te spoor tot die anderse lewe, sodat die lewe nie so tragies hoef te wees nie. Dit spruit wel uit die katarsis van sy eie verlede en sy eie bewussyn van die impak en betekenis wat dit vir sy lewe gehad het. Hy sou soos die vyf-en-vyftigjarige Dorn kon sê dat hy sy "...lewe voluit gelewe en elke oomblik daarvan geniet..." [24] het omdat hy "...dit ernstig bedoel het met sy lewe..." [28]. Die teenpool hiervan is Sorin wat op twee-en-sestig steeds wens hy kan begin lewe [52]. Hy "wil lewe", maar doen dit nie. Daarom sal die boek oor sy lewe heet: *"Die man wat wou"*. Sorin het 'n veilige selfgesentreerde lewe van agt-en-twintig jaar in die Departement van Justisie deurgebring. Dorn se lewe was na buite gerig in diens van mense. 'n Titel soos *"Die man wat wou"* en iemand wat telkens pille vra sodat hy kan

lewe, kom waarlik komies voor. Tog blyk ook die diep tragiek van die toestand juis uit die ironie onderliggend aan die patetiese toestand.

Die manier waarop Dorn in die gesprekke reageer, verhoog die komiese kwaliteit van die gebeure. Hy ondermyn Sorin se klagtes en versugtinge, deur die skyn en teendeel daaragter aan die kaak te stel. Dorn dui onder andere aan dat een van die geheime van die lewe selfontdekking is en nie selfontvlugting soos wat Sorin se poging tot lewe behels nie. *“Drank en tabak ondermyn jou persoonlikheid. Ná ‘n sigaar of ‘n glas wodka is jy nie meer Pjotr Nikolajewitsj nie. . . en jy begin in die derde persoon aan jouself dink – hy”* [28]. Die geheim van lewe lê om dit voluit in die eerste persoon te leef, want net jyself kan jou eie lewe leef. Ontvlugting in enige vorm is lewensontnemend en nie lewensverweselikend nie. Dorn verklaar self dat die drink van druppeltjies *“moet jy my verskoon – lyk vir my verspot”* [29]. Ons sou kon byvoeg: Julle manier van “lewe” is komies, lagwekkend, selfs dwaas. Julle wil so graag lewe, maar werk kliphard teen die lewe self, om julle eie lewe te vernietig en soos *“dwaalligte . . . hoor ook julle my nie”* [19].

Die diep etiese gerigtheid agter Tsjechov se uitspraak oor die komiese aard van sy kuns blyk hieruit. Die uiteindelijke fokus van die woord is om bestaan-as-lewe tot lewe-as-lewe, tot groter sin te probeer omskep: om *“language with breath in its ribs”* betekenis te laat adem of daartoe uit te daag. As Tsjechov, die griots, die kunstenaar, ... mense kan aanspoor tot ‘n kritiese kyk na hulleself, om hulle sodoende tot lewe te wek, tot selfontwikkeling, tot verantwoordelike vryheid, verwesenlik dit hulle potensiaal. Derhalwe noop dit hulle tot groter diensbaarheid, tot insig van die self en daarom ook tot insig in die samelewing. Hierdie proses hang ten nouste daarmee saam dat die individu hom nie sal oorgee aan sy natuurlike aard nie, soos Tsjechov aan sy broer skryf in die voorskrifte vir ‘n verfynde bestaan. Van hierdie strewe skryf Treplew in die toneel in die eerste bedryf: *“Net één ding is aan my gegee om te weet: dit is dat ek sal oorwin in die stugge, verbete stryd teen die duiwel, bron van alle stoflike mag. Dan sal gees en stof verenig word tot een skone harmonie, sodat die heerskappy van die universele wil kan begin”* [20]. Hierdie soort proses kan as inherent pynlik gesien word, gepaardgaande met

stryd. Paglia beskryf die pynlike kreatiewe proses as: “*Everything great in western culture has come from the quarrel with nature*” en ‘n bietjie verder “*The most effective weapon against the flux of nature is art*” [1992:28]. “*Art is contemplation and conceptualization, the ritual exhibitionism of primal mysteries*” [1992:34]. D. Brewer [1991:226] vat dit poëties saam: “***Poetry, like the hero, represents humanity struggling against nature and evil***”.

Kuns gee gelyktydig uitdrukking aan die stryd en wil aanspoor tot die uitdaging ter wille van groei tot “*een skone harmonie*”. Omdat kuns onder andere aan hierdie strewe uitdrukking gee, speel die herkenning en uitdrukking van skoonheid ‘n kardinale rol in die proses. “*Richard Selzer wrote that to perceive events as tragic is to wring from them beauty and truth*” [Morris 1993:256. Vergelyk Selzer 1976:46].

#### 5.4. “**Aan die Skoonheid**” : N.P. van Wyk Louw

“*Aan die Skoonheid [fragmente]*”

Hoe in die hoë wisselgang van dag en nag,  
 die ewige wederkeer van somer, winter,  
 die blinde stuiwing van die wyd-gebaande sterre  
 kan ons ons weg gaan sonder siddering?  
 Want weerloos is ons teen die swaar gebeure van  
 die dinge; ons vreugde waai – ‘n yl-blou lint,  
 verlore fladdering – in die strawwe wêreldwinde;  
 naak staan ons in die slagreën van die toorn;  
 en nors, in staal-blind selfgenoegsaamheid en vrede  
 skyn die heelal in kring bo kring gewelf  
 oor ons klein smart en liefde en al die lieflikheid  
 van oog en oor en sinne menigvoudig.

Ons is ‘n blinde en middernagtelike vrees  
 wat al die ligte dae van ons lewe  
 die helder weë van die aarde gaan en weet  
 dat stilte en verskrikking weerskant lê;  
 hooghartig stap ons met die wit son op ons oë  
**en liefde en trots óm ons verwondbre hart**  
**as pantser; maar ons weet die pyn is nêrens ver,**  
 want mens en wêreld is twee vreemde dinge:  
 die aarde is heldere kleed van duistere bedoeling,  
 op donker dinge sin die mens se hart.



*Hoe kon ons menslik lewe, as jy, o heilige Skoonheid,  
 nie ewig aan die vormlose dinge  
 gestalte gee en die ster-wit draaikolk van die baaierd  
 tot in sy verste eindpunt wit deurlig  
 dat al sy blinde maal en die skriklike geweld  
 van groot ontasbre en onstuurbre stroming  
 waarin ons magteloos met elke wentling spoel,  
 deursigtig word van jou en skoon in grootheid.*

[. . .]

*Jy is nie ver, o Beeld- en Naamlose,  
 maar rondom ons soos lug, soos dag en nag gehang;  
 ons is 'n blinde kus waaroor jy skuim.  
 Jy vul die oë van die enkeles met lig en rustloosheid.*

[. . .]

*hoe sal ek dwaas die laaste woorde sê  
 wat onuitspreeklike dinge waag: dat jy in ons  
 - wat anders donker is en sonder sin –  
 die kringloop en die sin van die heelal voltooi.”* [Louw 1981b:55]

Walter Brueggemann [1984:9-23] vind in die poësie van die *Psalms* dikwels 'n drieledige beweging. Eers is die spreker in 'n toestand van oriëntasie. Daarop volg 'n beweging na disoriëntasie en uiteindelik word afgesluit met 'n heroriëntasie. Brueggemann tipeer die taak van die digter treffend met sy boektitel waarin hy oor die rol van digkuns in die Bybel besin: *Finally Comes the Poet. Daring speech for proclamation* [1989]. In hierdie apostrofiese gedig wat bykans 'n gebed aan die Skoonheid is, proklameer die digter waagmoedig en uitdagend. Die gedig vertoon die groeiende patroon wat Brueggeman in die *Psalms* uitwys. 'n Bewussyn van chaos, baaierd, ewigheid, grootse natuurmagte is 'n pynlike ervaring wat as kreatiewe krag dryf tot ordening. Vir die menslike gees is daar 'n fyn band tussen geordende chaos, baaierd waaruit skepping tot stand gekom het . . . en skoonheid.

Die kreatiewe krag van pyn word vroedvrou tot die skoonheid. Van Wyk Louw werk in die vers met die verband wat die skeppende mens vind tussen Moederaarde en die Skoonheid. Moederaarde word veral verbeeld met dag, nag, seisoene en see. Die menslike oriëntasie is sy diep bewussyn van sy disoriëntasie: dat die kortstondige menslike siddering, die wete dat pyn nooit ver is nie, staan teenoor die magtige en ewige heelal. Die verlossing, die enigste wyse vir heroriëntasie waarmee die kringloop en die

sin van die heelal voltooi word, is terug te vind in die ontmoeting met die Skoonheid, die lig van skoonheid wat die blinde oë verlig.

Paglia se besinning oor skoonheid vat op 'n besondere wyse die wese van Louw se gedig saam, maar ook die kreatiewe krag wat deur pyn, gewortel in die mens se stryd teen die natuur en sy eie natuurlike drif, in kuns as skoonheid verbeeld word. *"Nature is primal power, coarse and turbulent. Beauty is our weapon against nature; by it we make objects, giving them limit, symmetry, proportion. Beauty halts and freezes the melting flux of nature. Beauty was made by men acting together. Hamlets, forts, cities spread across the Near East after the founding of Jericho (ca. 8000 B.C.). . . Beauty is the art object's license to life. The object exists on its own, godlike. Beauty is our escape from the murky flesh-envelope that imprisons us"* [1992:57].

In Louw se gedig is die blinde sidderende mens se dae uitgelewer aan die kosmiese ewige gang van 'n *"kring bo kring"* heelal. Die heelal duur ewig; die mens lewe oorgelewer tussen geboorte en dood. Die mens se dae is elementaal gevul met pyn: *"weerloos is ons, verlore fladdering, naak staan ons in die slagreën van die toorn, die klein smart, middernagtelike vrees, stilte en verskrikking, verwondbre hart, duister bedoeling, donker dinge, vormlose dinge, blinde maal, skriklike geweld, magteloos spoel."* Die heelal daarenteen is magtig, groot en ewig: *"Ewige wederkeer van somer, winter; wydgebaande sterre, swaar gebeure, strawwe wêreldwinde, selfgenoegsaamheid, groot ontasbre en onstuurbre stroming, vormlose dinge, ster-wit draaikolk van die baaiërd. Want mens en wêreld is twee vreemde dinge."*

Alleen die heilige Skoonheid bring die verlossing: gee *"ewig gestalte aan die vormlose dinge, deurlig die ster-wit draaikolk van die baaiërd."* Skoonheid help om die oënskynlik ewige chaos te orden. Uit die chaos en baaiërd kom deur die kreatiewe krag van pyn die soeke na orde, sin en die gevolg is skoonheid. Skoonheid en lig vir blinde oë is onafskeidbaar. Die blinde *"oë van enkeles"* word gevul met die *"lig en rustloosheid"* wat die Skoonheid gee.

En so word

*“die kringloop en die sin van die heelal voltooi.*

*Jy vorm tot jou beeltnis ons dae;*

*deur jou leer ons die lewe met magtige klippers bou. . . “*

***en liefde en trots óm ons verwondbre hart***

***as pantser; maar ons weet die pyn is nêrens ver,***

***want mens en wêreld is twee vreemde dinge:***

***die aarde is heldere kleed van duistere bedoeling,***

***op donker dinge sin die mens se hart.***

By ontvangs van die National Book Award het Carol Oates gesê: *“The use of language is all we have to pit against death and silence”* [In: Morris. 1993:263]. In ‘n ander gedig, *“Vooraf gespeel”* [Louw 1981b:123 Slotaanhaling], die openingsgedig van die bundel *Gestaltes en Diere*, wat ‘n nou verwantskap toon met *“Aan die Skoonheid”*, erken ook Van Wyk Louw hierdie mag wat Oates aan die taal heg. Die poëtiese Woord is die swaard, swart klip en geslote kamer van die skoonheid waarin die self die kreatiewe krag van pyn tot reddende patos vir self en ander ontmoet:

***“O Woord, geslote kamer vir die skoonheid klaar –***

***gaan oop vir my dat ek my in jou red***

***met hierdie vrag van aardse sekerheid en pyn. “***

**BRONNELYS:**

A

AALDERS, dr. W. 1979. *Wet Tragedie Evangelie. Een andere benadering van het boek Job*. Den Haag: J.N. Voorhoeve.

ABRAMS, M.H. 1981. *A Glossary of Literary Terms*. Fourth Edition. New York: Holt, Rinehart and Winston.

ABRAMS, M.H. 1953. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Tradition*. Oxford: Oxford University Press.

*Aeschylus' Prometheus Bound. A Literary Commentary*. 1980. Translated by CONACHER, D.J. London: University of Toronto Press.

*Aeschylus: Prometheus Bound*. 1990. Translated by Paul ROCHE. Waucona, Illinois. United States of America: Bolchazy-Carducci Publishers.

ARISTOTELES 1951 (1894). *Aristotle's theory of poetry and fine art*. With a critical text and translation of *The Poetics* by S.H. BUTCHER. With a prefatory essay "Aristotelian Literary Criticism" by John Gassner. Fourth edition. London: Dover Publications Inc.

ARISTOTELES 1991. *ARISTOTELES POËTIKA vertaling en uitleg van betekenis*. In Arikaans vertaal deur E.L. DE KOCK en L. CILLIERS. Johannesburg en Kaapstad: Perskor-uitgewers.

ARISTOTELES 1965. *The Poetics*. Vergelyk DORSCH, T.S.

ARISTOTELES 1995 (1986). *Aristotle's Poetics*. Edited and translated by Stephen HALLIWELL. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. Loeb-series.

ARISTOTLE 1967 (1957). *Aristotle's Poetica: The Argument. Poetics* translated Gerald F. ELSE. rpt. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

ARISTOTLE 1987. *Aristotle: Poetics I with The Tractatus Coislinianus (Poetics II)*. Translated and commentary by Richard JANKO. Indianapolis/ Cambridge: Hackett Publishing Company.

AUCAMP, Hennie. 1997. *Wys my waar is Timboektoe. 'n Persoonlike reis deur Afrika*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Beperk.

AUCAMP, Hennie. 1987 (1981). *Volmink*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers Beperk.

AUGUSTINE, Saint. 1976 (© 1961). *Confessions*. Translated with an Introduction by R. S. Pine-Coffin. Middlesex, England: Harmondsworth, Penguin Classics.

**B**

BAKAN, David. 1968. *Disease, Pain and Sacrifice. Towards a Psychology of Suffering*. Chicago: University of Chicago Press.

BARTHES, Roland. 1975. *The Pleasure of the Text*. Translated Richard Miller. New York: Hill & Wang.

BARTHES, Roland. 1978. *A Lover's Discourse: Fragments*. New York: Hill & Wang.

BECKER, Ernest. 1973. *The denial of death*. New York: Free Press.

BECKER, Jurek. 1997. *Jacob the Liar*. Translated by Leila Vennewitz. New York: Plume.

BEVAN, E.R. 1902. *The Prometheus Bound of Aeschylus*. Rendered into English Verse by Bevan. London: David Nutt.

*The Bible: Good News Bible in Today's English Version*. 1976. American Bible Society. Printed in the United States of America, National Publishing Co.

BLANCHOT, Maurice. 1986 (1980). *The Writing of Disaster*. Translated by Ann Smock. Lincoln: University Nebraska Press.

BLOOM, Harold. 1975a (1973). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. London: Oxford University Press.

BLOOM, Harold. 1975b. *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press.

BLOOM, Harold. 2000. *How to Read and why*. London: Fourth Estate.

BLUMER, Arnold. 2003. *Kreeftegang*. Vertaler van: Günter GRASS. 2002. *Im Krebsgang*. [ *Kreeftegang*. Dainfern: Uitgewery Praag.]

BLOOM, Harold (Ed. & Intro.). 1989. *Paul Valéry. Modern Critical Views*. New York: Chelsea House Publishers.

BOCCACCIO, Giovanni. 1986 (1972). *The Decameron*. Translated with an introduction by G. H McWilliam. Harondsworth, England: Penguin Books.

BORGES, Jorge Luis. 2000. *Labyrinths. Selected stories and other writings*. Ed. by Donald A. Yates and James E. Irby. Preface by André Maurois. London: Penguin Books. Penguin Classics.

BOWRA, C.M. 1962. *The Heritage of Symbolism*. London: Macmillan & Co. Ltd.

BOWRA, C.M. 1979 (1972). *Homer*. Londen: Duckworth & Company Limited.

BREWER, Derek. 1991 (1990). "Medieval Poetry", pp. 223-237. In: *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Ed. Martin Coyle, Peter Garside, Malcolm Kelsall and John Peck. London: Routledge.

BREYTENBACH, Breyten. 2001. *Ysterkoei-blues. Versamelde gedigte (1964-1975)*. Kaapstad: Human & Rousseau.

BRINK, A.P. 1976. Vertaler van Tsjechov se *Die Seemeeu*. Vergelyk Tsjechov/Tsjechow.

BROWN, F., S.R. DRIVER & C.A. BRIGGS. 1977. *Hebrew and English Lexicon of the Old Testament*. Oxford: Clarendon Press.

BRUEGGEMANN, Walter. 1989. *Finally Comes the Poet. Daring speech for proclamation*. Minneapolis: Fortress Press.

BRUEGGEMANN, Walter. 1982. *Genesis*. Atlanta, Georgia: John Knox Press.

BRUEGGEMANN, Walter. 1984. *The Message of the Psalms*. Minneapolis: Augsburg Publishing House.

BRUNS, Gerald L. 1980. "Language, Pain and Fear." *The Iowa Review* 11, no 2, p.132.

BUECHNER, Frederick. 1971. *Lion Country*. New York: Antheneum.

BURKE, Edmund. 1913. *The works of Edmund Burke*. Vol. 1. *A Vindication of Natural society. An essay on the Sublime and Beautiful Political Miscellanies*. London: G. Bell & Sons, LTD.

BUTCHER, S.H. 1951. Vergelyk ARISTOTLE.

*Die Bybel*. 1933- vertaling. Hersiene Uitgawe. Gedruk in Groot Brittanje. Groentemarkplein, Kaapstad: Gedruk vir die Britse en Buitelandse Bybelgenootskap.

*Die Bybel*. Eerste uitgawe 1983. Tiende Druk 1985. Goodwood: Nasionale Boekdrukkery.

*Die Bybel met Verklarende Aantekeninge*, 1958, Kaapstad: Verenigde Protestantse Uitgewers (Edms.) Bpk. 1933 Afrikaanse Vertaling.

## C

CAMPBELL, Joseph and Bill Moyers. 1988. *The Power of Myth*. Betty Sue Flowers, ed. New York: Doubleday.

CASSELL, Eric, J. 1982. "The Nature of Suffering and the Goals of Medicine", *New England Journal of Medicine* 306, no. 11, pp. 639 – 640.

CHADWICK, Charles. 1991 “*The French Symbolists*” in *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Edited by Martin Coyle e. a. London: Routledge.

CHAPMAN, George. 2002. *Chapman's Homer. The Iliad. The Odyssey*. Trans. by G. CHAPMAN. Introduction by Jan Parker. Hertfordshire: Wordsworth Classics of World Literature.

CHEKHOV, A. Vergelyk Tsjechov/ Tsjechow.

CIRLOT, J.E. 1971 (1962). *A Dictionary of Symbols*. Second Edition. Translated from the Spanish by Jack Sage. Foreword by Herbert Read. London: Routledge & Kegan Paul.

CONACHER, D.J. 1980. *Aeschylus' Prometheus Bound. A Literary Commentary*. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press.

CRANSTON, Maurice. 1994. *The Romantic Movement*. Oxford UK: Blackwell.

## D

DANTE, Alighieri. 1981 (1949). *The Comedy of Dante Alighieri. The Florentine*. Cantica I. HELL. (L' INFERNO). Translated by Dorothy L. Sayers. Harmondsworth, England: Penguin Books Ltd.

DE BOLLA, PETER. 1988. *Harold Bloom. Towards Historical Rhetorics*. London and New York: Routledge.

DEGENAAR, J.J. 1982. “*Filosofiese besinning oor pyn.*” In *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Wysbegeerte*. 1982, 1(2).

DE KOCK, E. L. en L. Cilliers. 1991. Vergelyk ARISTOTELES.

DE MENDELSSOHN, Peter & Herbert Wiesner. 1975. *Thomas Mann. 1875 1975*. Godesberg: Inter Nationes Bonn – Bad.

DE MUSSET, Alfred. 1963 (1837). *Oeuvres complètes*. Ed. Philippe van Teighem. Paris: Seuil.

DEN BOEFT, J., F. Brandsma, A.J. Hoenselaars e.a. (red.). 1994. *Denken over Dichten Dertig eeuwen poëtische reflectie*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

DE SADE, Marquis. 1965. *The Complete Justine, Philosophy in the Bedroom, and Other Writings*. Translated by Richard Seaver and Austryn Wainhouse. New York: Grove Press. (Franse teks: *Oeuvres complètes du Marquis de Sade*, ed. Gilbert Lély et al., 16 vols. Paris: Cercle du Livre Précieux, 1966-1967.)

DE VRIES, Ad. 1976 (1974). *Dictionary of Symbols and Imagery*. Second Revised Edition. Amsterdam London: North-Holland Publishing Company.

- DEZAIRE, P.N. 1932. *Handboek der Poëtiëk*. Den Haag: N.V. Servire.
- DICKINSON, Emily. 1960. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Ed. Thomas H. Johnson. Boston: Little, Brown and Company.
- DOBYNS, Stephen. 1997. *Best Words, Best Order. Essays on Poetry*. New York: St. Martin's Griffen.
- DORSCH, T.S. 1965. *Aristotle Horace Longinus. Classical Literary Criticism*. London: Penguin Books Ltd. Cox and Wyman Limited. Penguin Classics.
- DOWNES, R.P. S.j. *Seven Supreme Poets*: London: Charles H. Kelly.
- DRIJKONINGIN, F.F.J. 1980 (1963). "Symbolisme". In *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur*. Deel 9, pp. 203-206. Hoofredactie: A.G.A. Bachrach e.a. Haarlem: De Haan.
- DU RAND, H. 1970. *Die stem van die storieverteller. Verhale van Eugène N. Marais*. Samesteller. Pretoria: J.L. Van Schaik Beperk.
- DURAS, Marguerite. 1986. *Malady of Death*. Translated by Barbara Bray. New York: Grove Press.
- DURAS, Marguerite. 1966. *The Ravishing of Lol Stein*. Translated by Richard Seaver. New York: Pantheon. (French Text: 1964. *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Gallimard.)
- DURAS, Marguerite. 1986. *The War: A Memoir*. Translated by Barbara Bray. New York: Pantheon Books. (Franse titel, *La Douleur* 1985)
- DURAS, Marguerite en Xavière Gauthier. 1987. *Woman to woman*. Translated by Katharine A. Jensen. Lincoln: University of Nebraska Press. ( Duras/Gauthier onderhoude in Frans gepubliseer as: 1974 *Les Parleuses*. Paris: Éditions de minuit.)
- E**
- ELIOT, T.S. 1957. *On Poetry and Poets*. Toronto USA: The Noonday Press.
- ELIOT, T.S. MCMXXXII. *Selected Essays*. London: Faber and Faber Limited.
- ELIOT, T.S. 1965. *To Criticize the Critic*. London: Faber and Faber.
- ELLMANN, Richard. 1971. "William Butler Yeats". In *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*. Vol 3, pp.553-557. General Editor; Wolfgang Bernard Fleischmann. New York: Frederich Ungar Publishing c.
- ELSE, Gerald F. 1957. Vergelyk ARISTOTLE



ENCYCLOPEDIA OF LITERATURE AND CRITICISM. 1991. Ed. Martin Coyle, Peter Garside, Malcolm Kelsall and John Peck.. London: Routledge.

ENCYCLOPEDIA OF WORLD LITERATURE IN THE 20TH CENTURY. 1967 (I); 1969 (II); 1971 (III). General Editor: Wolfgang Bernard Fleischmann. Frederich Ungar Publishing c. New York.

ENDO, Shusaku. 1969. *Silence*. Translated by William Johnston. Tokyo: Sophia University/ Tuttle.

EMERSON, Ralph Waldo. 1957. "Tragedy" (1830). In *The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson*. Vol. 3, ed. Robert E. Spiller and Wallace E. Williams. Cambridge Massachsetts: University Press.

EURIPIDES. 1972 (1953). *Euripides. Three Plays: Alcestis. Hippolytus. Iphigenia in Taurus*. Translated by Phillip Vellacott. Harmondsworth, Middelsex, England: Penguin Books.

EYBERS, Elisabeth. 1995. *Versamelde Gedigte*. Tweede Uitgebreide uitgawe. Kaapstad: Human & Rousseau Tafelberg.

EYBERS, Elisabeth. 1978. *Voetpad van Verkenning*. Kritiese opstelle ingelei deur J.C. Kannemeyer. Kaapstad: Human & Rousseau Tafelberg.

## F

FOKKEMA, D.W. & Elrud Kunne-Ibsch. 1979. *Theories of Literature in the Twentieth Century*. Second Impression. London: C. Hurst & Company.

FOSTER, Petronella Hermina. 2000. *Postmodernisme en Poësie, met spesifieke verwysing na die historiografiese metagedig "Die heengaanrefrein" van Wilma Stockenström*. Ongepubliseerd D. Litt.- Proefskrif . Universiteit van Stellenbosch.

FRANKL, Viktor E. 1980. *Sê ja vir die lewe*. Verwerk en vertaal deur Ferdinand Deist. Kaapstad: Tafelberg.

FRANKL, Viktor E. 1975. *Waarom lewe ek?* In Afrikaans vertaal deur dr. Daniël J. Louw. Kaapstad en Pretoria: Hollandsch Afrikaansche Uitgevers Maatschappij.

FREUD, Sigmund. 1905. *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Translation and ed. James Strachey et. al. 1966. 24 vols. London: Hogarth Press.

FROMM, Erich. 1955. *The Sane Society*. New York: Rhinehart.

FUNK & WAGNALLS. 1964. *Standard Dictionary of the English Language*. New York: Funk & Wagnalla Company.

## G

GADAMER, Hans-Georg. 1979 (1975). *Truth and Method*. Translated from *Wahrheit und Methode*. Sec. Ed. 1965. by William Glen-Doepel, ed. By John Cumming and Garrett Barden. London: Sheed and Ward Ltd.

GASSNER, John. 1954 (© 1940). *Masters of the Drama*. Third revised and enlarged edition. New York: Dover Publications, INC.

GHISELIN, Brewster. 1952. *The Creative Process. A Symposium*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles.

GISPEN, W. H. 1974. *Commentaar op het Oude Testament*. Kampen: Uitgeversmaatschappij J. H. Kok.

GOETHE, J.W. 1983 (1949). *Faust*, Part One. Translated by Philip Wayne. Harmondsworth: Penguin Books Ltd. Penguin Classics.

GOLEMAN, Daniel. 1996 (© 1995). *Emotional Intelligence*. London: Bloomsbury.

GOULD, Thomas. 1990. *The Ancient Quarrel between Poetry and Philosophy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

GOUWS, Tom. 1995. *Bloudruk*. Pretoria: J.P. van der Walt.

GRASS, Günter. 2002. *Im Krebsgang*. Vertaal deur Arnold Blumer. 2003. *Kreeftegang*. Dainfern: Uitgewery Praag.

GROVÉ, A.P. 1988. *Letterkundige Sakwoordeboek vir Afrikaans*. Vyfde Uitgawe. Goodwood: NASOU Beperk.

GUTIERREZ, Gustavo. 1973 (© 1971). *A Theology of Liberation: History, Politics and Salvation*. Translated by Caridad Inda and John Eagleson. Maryknoll, New York: Orbis Books.

GUTIERREZ, Gustavo. 1987 (© 1986). *On Job: God-Talk and the Suffering of the Innocent*. Translated by Matthew J. O'Connell. Maryknoll, New York: Orbis Books.

## H

HALL, Douglas John. 1986. *God & Human Suffering. An Exercise in the Theology of the Cross*. Minneapolis: Augsburg Publishing House.

HALLIWELL, S. 1995 (1986). Vergelyk ARISTOTLE

HAT. Vergelyk ODENDAL.

HEMINGWAY, Ernest. 1981. Selected Letters, 1917-1961. Ed. Carlos Baker. New York: Charles Scribner's Sons.

HENN, T.R. 1956. The Harvest of Tragedy. London: Methuen & CO. LTD.

HOCHHUTH, Rolf. 1968. Soldiers, An Obituary for Geneva. Translated by Robert David MacDonald. New York: Grove.

HOLLAND, Peter. 1982. "Chekhov and the resistant symbol". pp. 227 – 242. In: Drama and Symbolism: 4. Cambridge: Cambridge University Press.

HUTCHEON, Linda. 1995 (1994). Irony's Edge. The theory and politics of irony. London and New York: Routledge.

HUTCHEON, Linda. 1984 (1980). Narcissistic Narrative, The Metafictional Paradox. New York and London: Methuen.

HUTCHEON, Linda. 2000 (1988). A Poetics of Postmodernism. New York and London: Routledge.

HUTCHEON, Linda. 1989. The Politics of Postmodernism. London & New York: Routledge.

HUTCHEON, Linda. 1985. The Theory of Parody. The teachings of Twentieth-century Art Forms. London: Methuen.

## I

## J

JACOBUS, Mary. 1986. Reading Woman: Essays in Feminist Criticism. New York: Columbia University Press.

JAKOBSON, Roman. 1958. "Linguistics and poetics". Pp. 31-55. In: LODGE, David (ed.). 2000. Modern Criticism and Theory. A reader. Revised and expanded by Nigel Wood. Second Edition. Harlow, England: Longman.

JAMESON, Fredric. 1981. The Political Unconscious: Narrative As a Socially Symbolic Act. Ithaca, New York: Cornell University Press.

JANKO, Richard. 1987. Vergelyk ARISTOTLE.

JANSEN, Ena. 1996. Afstand en Verbintenis. Elisabeth Eybers in Amsterdam. Pretoria: J.L. van Schaik.

The Jerusalem Bible. 1968. London: Darton, Longman & Todd.

JONKER, Ingrid. 1995. *Versamelde Werke*. Derde, Hersiene Uitgawe. Kaapstad: Human & Rousseau.

JOYCE, James. 2005. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Ed. Cynthia Brantley JOHNSON. Supplementary materials Del Doughty. New York: Pocket Books. Enriched Classic.

JUNG, C. G. 1951 (1919). *Psychology of the Unconscious*. Vertaling en inleiding deur Beatrice M. HINKLE. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.

JUNG, Carl Gustav. 1952. "Psychology and Literature." Pp. 217-231. In Brewster GHISELIN. *The Creative Process. A Symposium*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

## K

KEATS, John. 1958. *The Letters of John Keats*. Ed. Hyder Edward Rollins. Vol. 2: 102 (21 April 1819). Cambridge Massachusetts.: Harvard University Press.

KENNEDY, George. A. 1980. *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

KERMODE, Frank. 1976 (1957). *Romantic Image*. Second Impression. Glasgow: William Collins Sons and Co. Ltd. Copyright Routledge & Kegan Paul Ltd.

KERMODE, Frank (Ed. & Intr). 1975. *Selected Prose of T.S. Eliot*. Three Queen Square London: Faber and Faber.

KIERKEGAARD, Søren. 1971 (1944). *Either Or Volume II*. Translated by Walter Lowrie, with Revisions and a Foreword by Howard A. Johnson. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

KIERKEGAARD, Søren. 1954. *Fear and Trembling and Sickness unto Death*. Translated Walter Lowrie. Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor Books.

KING, Sister Judine. 1969. *The Pageant of Literature: Goethe to Ibsen*. New York: The Macmillan Company [ Vertaling deur Walter Kaufmann].

KITTO, H.D.F.(transl.). 1994. *Sophocles. Antigone. Oedipus the King. Electra*. Ed. With intro. and notes by Edith Hall. Oxford. New York: Oxford University Press. The World's Classics.

KLOOS, Willem. MCMXLVIII. *Verzen*. Achtste druk. Amsterdam-Antwerpen: Wereldbibliotheek N.V.

KOFFKA, Kurt. 1925. *Principles of Gestalt Psychology*. New York: Harcourt Brace and Company.

KOYAMA, Kosuke. 1984. *Mount Fuji and Mount Sinai: A Pilgrimage in Theology*. London: SCM.

KROG, Antjie. 2003. *A Change of Tongue*. Johannesburg: Random House (Pty) Ltd.

KÜNG, Hans. 1980. *Does God Exist?* Translated by Edward Quinn. New York: Doubleday.

## L

LANG, Renée, B. 1971. "Paul Valéry" In *Encyclopedia of World Literature in the 20TH Century*. Pp.459 – 463 .General Editor: Wolfgang Bernard Fleischmann. New York: Frederich Ungar Publishing c.

LEROUX, Etienne. 1980. *Tussengebied*. Geredigeer en ingelei deur J.C. Kannemeyer. Johannesburg en Kaapstad: Perskor.

LEVINAS, Emmanuel. 1988. "Useless Suffering" (1982), in *The Provocation of Levinas: Rethinking the Other*. Ed. Robert Bernasconi and David Wood. London: Routledge.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1970. *The Raw and the Cooked. Introduction to a Science of Mythology: I*. Translated from the French by John and Doreen Weightman. New York: Harper & Row, Publishers, Inc.

LEWIS, C. S. 1980 (1956). *Till we have Faces: A Myth Retold*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

LEWIS, C.S. 1977. *The Problem of Pain*. London: Harper Collins Publishers.

LODGE, David. Ed. 2000. *Modern Criticism and Theory*. Revised and expanded by Nigel Wood. Second Edition. Harlow, England: Longman.

LONGMAN, Tremper III. 1984. *Literary Approaches to Biblical Interpretation*. Apollos, Leicester, England. As deel van die reeks: Foundations of Contemporary Interpretation, Moisés Silva, Series Editor, Volume 3.

LOUW, dr. D. J. 1985. *Sin in Lyding. 'n Teologiese besinning rondom kruis en opstanding*. Kaapstad: Lux Verbi.

LOUW, N.P. Van Wyk. Holograaf 2.X.26, Beskermde versameling, Universiteit van Stellenbosch, p. 40.

LOUW, N.P. Van Wyk. Holograaf 2.X.19, Beskermde versameling, Universiteit van Stellenbosch, p.29.

LOUW, N.P. Van Wyk. 1981a (1970). *Rondom eie Werk*. Kaapstad: Tafelberg.

LOUW, N.P. van Wyk. 1981b. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Tafelberg. Human & Rousseau.

LUCAS, F. L. 1927. *Tragedy*. London: Hogarth Press.

## M

MACCORMAC, Earl R. 1976. *Metaphor and Myth in science and religion*. Durham, North Carolina: Duke University Press.

MAES, John L. 1990. *Suffering: a caregiver's guide*. Nashville: Abingdon Press.

MANN, Thomas. 1961. *Die Dood in Venesië*. Vertaal deur Jan Esterhuizen. Nasionale Boekhandel.

MARAIS, Eugène. 1970. "Diep Rivier". In H. Du Rand. *Die Stem van die Storieverteller*. Pretoria: J.L. van Schaik.

MASLOW, Abraham. 1954. *Motivation and Personality*. New York: Harper and Brothers.

MEYER, Michael. 1971. *Henrik Ibsen. The Farewell to Poetry 1864-1882*. London: Rupert Hart-Davis.

MILLER, Arthur. 1965. *After the Fall*. New York. Bantam Books.

MILLER, Arthur. 1949. *Death of a Salesman*. New York. Bantam Books.

MITCHELL, Juliet. 1984. *Women: The Longest Revolution*. New York: Pantheon Books.

MITCHELL, Silas Weir. 1901. *Doctor and Patient*. 3d ed. Philadelphia: Lippincott.

MODERNE ENCYCLOPEDIE VAN DE WERELDLITERATUUR. 1980 (1963). Hoofredactie: A.G.A. Bachrach e.a. Haarlem: De Haan.

MÖLLER, A.T. 1980. *Inleiding tot die Persoonlikheidsielkunde*, Durban-Pretoria: Butterworth.

MONETTE, Paul. 1988. *Love Alone: Eighteen Elegies for Rog*. New York: St. Martin's Press.

MONETTE, Paul. 1988. *Borrowed Time: An AIDS Memoir*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

MONTAGU, Lady Mary Wortley. 1733. *Verses Address'd to the Imitator of Horace*. London.

MORRIS, David. B. 1993. *The Culture of Pain*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

MORFORD, Mark, P. O. en Robert J. LENARDON. 1999. *Classical Mythology*. Sixth Edition. New York: Longman.

MURRAY, Gilbert, 1958. *Aeschylus. The Creator of Tragedy*. Oxford: At the Clarendon Press.

## N

NEWBIGIN, J.E.L. 1953. *Missions under the Cross*. Ed. Norman Goodall. London: Edinburgh House.

NIETZSCHE, F.W. 2000. *The Birth of Tragedy. and Other Writings*. Ed. by Raymond Guess and Ronald Speirs. Translated by Ronald Speirs. Cambridge: Cambridge University Press. Cambridge Texts in the History of Philosophy.

NIJHOFF, Martinus. 1976. *Verzamelde Gedichten*. Sesde Druk. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.

## O

OATES, Joyce Carol. 1972. *The Edge of Impossibility: Tragic Forms in Literature*. New York: The Vanguard Press.

OATES, Joyce Carol. 1987. *On Boxing*. Garden City, New York: Doubleday.

ODENDAL, F.F., *et al.* 1981(1965) *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. (HAT) Tweede hersiene, uitgebreide uitgawe, tweede druk. Johannesburg en Kaapstad: Perskor.

OPPERMAN, D.J. 1987. *Versamelde Poësie*. Kaapstad: Human & Rousseau.

OZ, Amos. 2000 (© 1996). *The Story Begins. Essays on Literature*. Translated by Maggie Bar-Tura. London: Vintage.

## P

PAGELS, Elaine. 1989 (© 1988). *Adam, Eva en de Slang*. Nederlandse vertaling deur Vivian Franken. Katwijk aan Zee: Servire Uitgevers B.V.

PAGLIA, Camille. 1992 (1990 ). *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. London, England: Penguin Books. Copyright Yale University.

PATON, Allen, et. al. 1970. *Creative Suffering: The Ripple of Hope*. Philadelphia: Pilgrim Press.

PREMINGER, Alex (ed.). 1965. *Princeton Encyclopedia of of poetry and poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

## R

Radler, Rudolf (Chefredaktion). 1988. *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. Pp. 83 – 92. *Ma – Mo*. Band 11. München: Kindler Verlag GmbH Herausgegeben von Walter Jens.

REED, Ishmael. 1989. Aangehaal deur Darryl Pinckney, “ *Trickster Tales*,” *New York Reviews of Books*, 12 October 1989: 20.

RICOEUR, Paul. 1995. *Figuring the Sacred*. Translated by David Pellauer. Edited by Mark I. Wallace. Minneapolis: Fortress Press.

RIMBAUD, Arthur. 1966 (1946). *Œuvres complètes*. Ed. R. De Réneville et J. Mouquet. Paris. *Complete works; selected letters*. Ed. and trans. by W. Fowlie. Chicago.

ROCHE, Paul. 1990. *Aeschylus: Prometheus Bound*. Waucona, Illinois. United States of America: Bolchazy-Carducci Publishers.

ROGERS, Carl. 1951. *Client Centered Therapy*. Boston: Houghton Mifflin.

ROS, J.G.A. en J. Nuchelmans. 1980 (1963). “*Aeschylus*”. Artikel in: MODERNE ENCYCLOPEDIË VAN DE WERELDLITERATUUR. Deel I, p. 47. Hoofredactie: A.G.A. Bachrach e.a. Haarlem: De Haan.

ROWLAND, Susan. 1999. *C.G. Jung and Literary Theory: The challenge from Fiction*. Hampshire and London: Macmillan Press Ltd.

## S

SCARRY, Elaine. 1985. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press

SCHOLES, Robert and Robert Kellog. 1968. *The Nature of Narrative*. New York: Oxford University Press (paperback ed.).

SCHOLTZ, Merwe. 1994. *Meesterverhale van Eugène Marais*, seleksie van Eugene Marais se verhale. Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.



SCHRICKX, W. en K. Versluys. 1980 (1963). "Thomas Stearns Eliot". In MODERNE ENCYCLOPEDIË VAN DE WERELDLITERATUUR. Pp.112-113, Deel 3, Dic – Gis. Hoofredactie: A.G.A. Bachrach e.a. Haarlem: De Haan.

SCULLY, James (ed.). 1970. *Modern Poets on Modern Poetry*. Fontana: Collins.

SELZER, Richard. 1976. "Lessons from the Art" in *Mortal Lessons: Notes on the Art of Surgery*. New York: Simon and Schuster.

SENELICK, Laurence. "Chekhov and the resitant symbol: a response to Peter Holland." 243 – 252. In: *Drama and Symbolism*, 4. 1982. Cambridge. London: Cambridge University Press.

SHAFER, Peter. 1974. *Equus*. New York: Avon Books.

SHAKESPEARE, William. 1998 (1990). *The Tragedy of Macbeth*. Edited by Nicholas Brooke. Oxford: Oxford University Press.

SHAW, Bernard. 1962. *The Shewing-Up of Blanco Postnet* (1909), in *Complete Plays with Prefaces*, 6 vols. New York: Dodd. Mead & Company, 5:236.

SHICKEL, Richard. Haal Arthur Miller aan in 'n resensie oor *Death of a Salesman* in: "Time", 9 April 1984, p.104.

SHELLEY, Percy Bysshe. s.j. *Essays and Letters by Percy Bysshe Shelley*. With Introductory Note by Ernest Rhys. London: The Walter Scott Publishing co., Ltd.

SIDNEY, Sir Philip. 1989. *An Apology for Poetry*. Edited by Geoffrey Shephard. Manchester: Manchester University Press.

TSJECHOW, Anton. 1976. *Die Seemeen*. Vertaal deur A.P. Brink. Kaapstad: Tafelberg.

SKELTON, Robin. 1956. *The Poetic Pattern*. London: Routledge and Kegan Paul.

SMALL, Adam. 1980. (1965) *Kanna Hy Kô Hystoe*. Tweede uitgawe. Eerste druk. Kaapstad: Tafelberg.

SNYMAN, Henning. 1983. *Mirakel en Muse*. Kaapstad: Perskor.

SÖLLE, Dorothee. 1981. *Lijden*. Zesde druk. Baarn: Ten Have.

SONG, C.S. 1982. *The Compassionate God*. Maryknoll, New York: Orbis.

SONTAG, Susan. 2001 (©1961). *Against Interpretation*. London: Vintage.

SONTAG, Susan. 1978. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

- SONTAG, Susan. 2003. *Regarding the Pain of Others*. London: Hamish Hamilton.
- SÖTEMANN, A.L. 1985. *Over poetica en poëzie*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- STEINER, George. 1978 (©1961). *The Death of Tragedy*. Great Britain by Lowe and Brydone Printers Ltd. Thetford Norfolk.
- STERNBACH, R.A. 1968. *Pain. A psychophysiological analysis*. New York: Academic Press.
- STERNBACH, R.A. 1970. "Strategies and tactics in the treatment of patients with pain", Pp.176-185 in B.L. Crue. *Pain and suffering*. Springfield: C.C. Thomas.
- STEVENS, Wallace. 1954. *Collected Poems*. New York: Kopf.
- STOCKENSTRÖM, Wilma. 1978 (© 1976). *Van Vergetelheid en Glans*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.
- STÖRIG, Hans Joachim. 1976 (© 1959). *Geschiedenis van de filosofie. Deel 1*. Utrecht/ Antwerpen: Uitgeverij Het Spectrum.
- SULEIMAN, S. 1980. "Introduction: Varieties of Audience-Oriented Criticism". In Suleiman, Susan R. and Inge Crosman ed. *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- SULLIVAN, Harry Stack. 1953. *The Interpersonal Theory of Psychiatry*. New York: W. W. Norton.
- T**
- TILLICH, Paul. 1952. *The courage to Be*. New Haven: Yale University Press
- TSJECHOW /TSJECHOF, Anton. 1896. *Die Seemeeu*. Vertaal deur André P. Brink. 1976 (1972). Kaap en Pretoria: Human & Rousseau.
- TOLSTOI /TOLSTOY, Leo. 1987 (1879). *A Confession, and other religious writings*. Translated by Jane Kentish. London: Penguin Group. Penguin Classics.
- TOLSTOI /TOLSTOY, Leo. 1960. *Die Dood van Iwan Iljitsj*. Vertaal deur Alewyn Lee. Pretoria: Nasionale Boekhandel. Die Juweel-Nouvelles.
- U**
- V**
- VALÈRY, Paul. 1977. *An Anthology. Selected, with an Introduction*, by James R. Lawler. New Jersey: Princeton University Press. Bollinger Series XLV – A.

- VALÈRY, Paul. 1958. *The Art of Poetry*. Translated by Denise Folliot with an Introduction by T.S. Eliot. New York: Pantheon Books. Bollingen Series XLV – 7.
- VALÈRY, Paul. 1980. “Remarks on Poetry”. In *Symbolism: An Anthology*. Pp.43-60. Edited and translated by T.G. WEST. London and New York: Methuen.
- VAN HEERDEN, Etienne. 1997. *Postmodernisme en Prosa. Vertelstrategieë in vyf verhale van Abraham H. De Vries*. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg: Human & Rousseau.
- VAN RENSBURG, J.P.J. 1973. *‘n Oorsig van die Oud-Griekse Letterkunde*. Stellenbosch Grahamstad. Die Universiteitsuitgewers en –Boekhandel (EDMS) BPK.
- VAN ZYL, A. H. e.a. 1977. *Israel en sy Bure*. Durban: Butterworth.
- VEITH, Ilza. 1965. *Hysteria: The History of a Disease*, Chicago: University of Chicago Press.
- VELLACOTT, Phillip (Trans.). 1972 (1953). *Euripedes. Three Plays: Alcestis. Hippolytus. Iphigenia in Taurus*. Harmondsworth, Middlessex, England: Penguin Books.
- VON WIESE, Benno. 1987. *Deutsche Gedichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Düsseldorf: August Bagel Verlag.
- VON WILPERT, Gero. 1969. *Sachwörterbuch der Literatur*. Erw. 5. Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- W**
- WAUGH, Patricia. 1984. *Metafiction: The Theory and Practice or Self-Conscious Fiction*. London en New York: Methuen.
- WAUGH, Patricia. 1992. *Practising Postmodernism Reading Modernism*. London: Edward Arnold.
- WILLIAMS, Carlos Williams. 1961. “The Use of Force”, in *The Farmer’s Daughters: The Collected Stories of Williams Carlos Williams*. Norfolk, Conn.: New Directions.
- WILLIAMS, Tennessee. 1947. *A Streetcar Named Desire*. Introduction to the Signet Book edition of New York: New American Library. Introduction unpaginated.
- WILLIAMS, Tennessee. 1961. *The Night of the Iguana*. London. Secker & Warbrug.
- WILLS, Garry. 1999. *St Augustine*. London: Weidenfield & Nicolson.
- WIMSATT, William K, jr. & Cleanth Brooks. 1957. *Literary Criticism*. New York: Alfred A. Knopf.

WOODS, Leigh. 1982. "*Chekhov and the evolving symbol: cues and cautions for the plays in performance.*" Pp. 253 – 259. In: *Drama and Symbolism*, 4. Cambridge. London: Cambridge University Press.

## X

## Y

YALOM, I.D. 1980. *Existential Psychotherapy*. New York: Basic Books.

YEATS, W.B. 1980. "*The Symbolism of Poetry*" in: *Symbolism: An Anthology*. Edited and translated by T.G. WEST . London and New York: Methuen.

YEATS, W.B. 1980. "*A General Introduction for my work*" in: *Symbolism: An Anthology*. Edited and translated by T.G. WEST . London and New York: Methuen.

## Z

University of Cape Town

## ADDENDUM

### *Prometheus*

*Bedecke deinen Himmel, Zeus,  
Mit Wolkendunst!  
Und übe, Knaben gleich,  
Der Disteln köpft,  
An Eichen dich und Bergeshöhn!  
Mußt mir meine Erde  
Doch lassen stehn,  
Und meine Hütte,  
Die du nicht gebaut,  
Und meinen Herd,  
Um dessen Glut  
Du mich beneidest.*

*Ich kenne nichts Ärmers  
Unter der Sonn als euch Götter.  
Ihr nähret kümmerlich  
Von Opfersteuern  
Und Gebetshauch  
Eure Majestät  
Und darbtet, wären  
Nicht Kinder und Bettler  
Hoffnungsvolle Toren.*

*Da ich ein Kind war,  
Nicht wußte, wo aus, wo ein,  
Kehrte mein verirrtes Aug  
Zur Sonne, als wenn drüber wär*

*Ein Ohr, zu hören meine Klage,  
Ein Herz wie meins,  
Sich des Bedrängten zu erbarmen.*

*Wer half mir wider  
Der Titanen Übermut?  
Wer rettete vom Tode mich,  
Von Sklaverei?  
Hast du's nicht alles selbst vollendet,  
Heilig glühend Herz?  
Und glühtest, jung und gut,  
Betrogen, Rettungsdank  
Dem Schlafenden dadoben?*

*Ich dich ehren? Wofür?  
Hast du die Schmerzen gelindert  
Je des Beladenen?*

*Hast du die Tränen gestillet  
Je des Geängsteten?*

*Hat nicht mich zum Manne geschmiedet  
Die allmächtige Zeit  
und das ewige Schicksal,  
Meine Herrn und deine?*

*Wähntest du etwa,  
Ich sollte das Leben hassen,  
In Wüsten fliehn,  
Weil nicht alle Knabenmorgen  
Blüenträume reifen?*

*Hier sitz ich, forme Menschen  
Nach meinem Bilde,  
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,  
Zu leiden, weinen,  
Genießen und zu freuen sich,  
und dein nicht zu achten,  
Wie ich.<sup>1</sup>*

*[GOETHE]*

---

<sup>1</sup> Von Wiese, Benno. 1987. *Deutsche Gedichte* – Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Pp. 186-187.